مدونة
Riyadh
Hamza

د. عبد الرضا عليّ

نازك الملائكة الناقدة



دار الحكمة
لندن

لأخي العزيز الأستاذ رياض حمزة
الذي كان له الفضل الأول في نشر
ثقافتنا العراقية في مدونة رياض حمزة
مع تقديري
واعتزازي
ومحبتي. د.
[signature]
عبد الرضا علي
٢٤/ ٣/ ٢٠١٤

د. عبد الرضا عليّ

نازك الملائكة الناقدة

دار الحكمة
لندن

- نازك الملائكة الناقدة
- تأليف: د. عبد الرضا عليّ
- الطبعة: الثانية ٢٠١٣
- الناشر: دار الحكمة ـ لندن
- اصدار: المركز الثقافي العراقي ـ لندن
- الاخراج الفني: شركة MBG (INT) Ltd ـ لندن

ISBN: 978 1 908918 21 5

DAR ALHIKMA

Publishing and Distribution



88 Chalton Street, London NW1 1HJ Tel: 44 (0) 20 7383 4037 Fax: 44 (0) 20 7383 0116

E-Mail: hikma_uk@yahoo.co.uk Website: www.hikma.co.uk

«رَبَّنَا لا تُؤاخذْنَا إِنْ نَسِيْنَا أو أخْطأنَا»

صَدَق الله العظيم

الإهداء

إلى دَمي،

وَميلادي

وَظلّي بَعدَ مَوتي

رافِد،

وَرائد،

وَرَفل

المحتويات

مقدمة الطبعة الأولى

بسم الله الرحمن الرحيم*

لا تدعي هذه الدراسة بأنها الكلمة الفصل في «نازك الناقدة»، ـ وأن طمحت أن تكون قريبة منها ـ لأنّ جهد نازك النقدي واسع سواء أكان في الميدان النظري، أم التطبيقي، مما يترتب عليه الإحاطة بدقائق هذا الجهد وتفصيلاته إحاطة تامة، لن تكون بمقدور باحث مهما امتلك من أدوات البحث أن يعلن أنه أغلق الباب دون الآخرين. لذلك تقدِّم هذه الدراسة الخيط لغيرها من من الدراسات القادمة راجية أن يتكفل باحثوها باستكمال ما قد يرونه غير مستكمل.

قامت هذه الدراسة على موضوع «نازك الملائكة الناقدة»، وهو موضوع جديد في ظّن كاتبها، فلم يكن مسبوقاً بدراسة جامعية علمية توصلت إلى ما توصلت إليه هذه الدراسة من نتائج، ولا بحث شامل تقصّى ما تقصّته من إنجاز فكري ونقدي. لذلك فإن اختيار هذه الدراسة لهذا الموضوع قد ارتكز أساساً على تحديد القصد بمصطلح «الناقدة»

* لما كنا قد نشرنا دراستنا عن شعر نازك في كتابنا الموسوم بـ«نازك الملائكة دراسة ومختارات» الصادر عن دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٧٨م، لا سيّما في الفصل الموسوم بـ«بين النظرية والتطبيق / مدى صلة منطلقات نازك النقدية بشعرها» فإنّ هذا الكتاب يعدُّ مكملاً للأول، فضلاً عن اننا في هذا الكتاب عدنا إلى السيرة الذاتية والمؤهلات والمنطلقات التي وردت هناك مختصرةً، فتوسعنا هنا في عرضها لعلاقتها بالناقدة أكثر من علاقتها بالشاعرة، ولذا وجب التنويه.

قبل أن يترسم الأبعاد الأخرى التي تكوِّن مادتها العلمية. فوجد كاتبها أن صفة «الناقد» لا يمكن أن تُطلق جزافاً من غير أن يكون لهذه الصفة مقوّمات جوهرية تفضي إليها ـ لأن تسمية الناقد فيما شاع اليوم تسمية فيها تساهل كثير، فقد تطلق على كل كاتب يسهم في عرض أثر أدبي، أو يفسِّر قصيدة ما، أو يدلي بوجهة نظر خاصة لا يسندها دليل، حتى رأينا من يوزع النقاد على أجيال، فيقول: فلان ناقد ستيني، وفلان ناقد من جيل الشباب، ولا ريب في أن هذا الأخير سيكون «ثمانينياً» بعد بضع سنوات على وفق هذا التقسيم ـ فناقش هذه المقوِّمات مع نفسه، فرأى ضرورة توافر واحد منها في الأقل فيمن تصّح تسميته بـ «الناقد» وهذه المقومات هي:

١. أن يمتلك مؤهلات مميزة: من استعداد فطري، واكتساب ثقافي، غني، ووعي نقدي، ومعيار منهجي في التقويم والحكم.

٢. أن يمتلك نظرية نقدية ترتبط بحركة أدبية، أو ظاهرة فنية، أو اتجاه فلسفي فكري، بحيث يكون رائد هذه النظرية في تقديمها للقواعد المسببة وإذاعتها، وتأصيل القول فيها الوصول إلى الحقيقة.

٣. أن تكون اسهاماته النقدية على درجة من الابتكار، بحيث تكشف موقفاً لم ينتبه له أحد من قبله، أو تغيِّر نتيجة مسلّماً بها، أو تؤصِّل إنجازاً، أو ملمحاً جمالياً جديداً يستفيد منه المبدعون فتظهر آثاره بعد حين في إبداعهم.

وحين رأى أكثر من مقوِّم واحد في نازك الملائكة، خلص إلى أنّ الموضوع مُرضي، فسار على هدى من الأمانة العلمية التي تفترض في

الدراسات الجادة، فكان أن وضع نصب عينيه أن دراسته لنازك لن تكون موضوعية إلا إذا توصلت إلى: ما لنازك وما عليها. فأقام الدراسة على أربعة فصول، سبقها تمهيد، وتلتها خاتمة. درس في التمهيد مؤهلات نازك الملائكة سواء أكانت فطرية أم مكتسبة، في حين درس الفصل الأول منطلقاتها النقدية: الفكرية والفنية سواء أكان ذلك المنطلق قد تطوّر وثبت، أم كان قد بدأ على نحو ما، ثم أصبح على العكس من بداءته. وخصص الفصل الثاني لدراسة محاولات نازك في الابتداع، وأداره في مبحثين: عُني الأول منهما بمحاولاتها في ابتداع المصطلحات النقدية الجديدة، وعُني الثاني بمحاولاتها في ابتداع البحور الجديدة للشعر الحر.

أما الفصل الثالث فقد عُني بنقد نازك في غير حركة الشعر الحر، فتوزعت فيه الدراسة على ستة محاور، هي: الموضوع، والهيكل، والوزن، والصورة، والرمز، ومحور الفنون اللفظيّة.

أما الفصل الرابع فقد عُني بنقد نازك الملائكة الروائي والمسرحي، وصولاً إلى تشخيص منهج الناقدة في ذينك الحقلين. وقد استهل بالوقوف على عطائها الإبداعي في ميدان القصة القصيرة والحواريّة، تعرّفا على موضوعاتها، وطريقتها المتبعة في بناء ذلك العطاء، وكان ذلك ضرورياً في رأي كاتب هذه الدراسة، لأنه يسهّل مهمة الموازنة بين ما تفعله نازك مبدعة، وما تحاسب به الآخرين ناقدة. في حين عنيت الخاتمة بخلاصة الدراسة ونتائجها، روعي في كتابتها تسلسل منهجي على وفق ما كانت عليه الفصول.

أما الدراسات[١] التي سبقت هذه الدراسة، وتفردت بدراسة عطاء نازك، فجلها دراسات تناولت شاعريتها، أو ظاهرة فنية في شعرها، مع وقفة على بعض آرائها في الشعر الحر.

غير أن ما جاء في بعض فصول دراستي محمد النويهي «قضية الشعر الجديد» وعز الدين إسماعيل «الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» يستحق إشارة خاصة. فبينما كانت الدراسة الأولى هجومية أتت على بعض إنجازات نازك بحدّة فأفرغتها من محتواها الأصيل، كانت الثانية موضوعية في الطرح والتناول، أشارت إلى جوانب مضيئة في نظريتها، وناقشت ما رأته سلبياً فيها من خلال نظرة عامة في عموم حركة الشعر الحر، وليس اقتصاراً على دور نازك. وتعد دراسة عبد الجبار داود البصري «نازك الملائكة الشعر والنظرية» دراسة شبيهة بدراسة النويهي نتيجة، لأنها أفرغت نظرية نازك من محتواها النقدي عامدة مع سبق الإصرار، ومثل هذا يقال في دراسات أخرى، بحكم ما تركته آراء النويهي في الوسط الأدبي.

أما دراسة ماجد أحمد السامرائي «نازك الملائكة الموجة القلقة» فهي دراسة قصرت عن الوصول إلى الحقيقة. علماً أن معظم تلك الدراسات لم تتناول من نقد نازك إلاّ جوانب ثانوية في نظريتها، إذ تحدثت عن: الأذن العربية، والوتد المجموع، والزحاف، والتدوير، والتشكيلات، وقصيدة النثر، وسكتت عن بقية إنجازاتها الجوهرية. وهذا ما جعلها دراسات قاصرة إن لم تكن بعيدة عن الموضوعية.

أما الكتاب التذكاري «نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة»

---

١) الإفادة من هذه الدراسات أشير إليها في أماكنها من هذه الدراسة. كما أن جميع الدراسات الواردة في المقدمة قد أشير إليها تفصيلاً في هوامش الدراسة، وذكرت في المراجع، لهذا لم نشر إليها في هوامش المقدمة تفصيلاً.

الذي أسهم فيه نخبة من أساتذة الجامعات، فلعله الكتاب النقدي الوحيد الذي تفرد بدراسة نازك بموضوعية واضحة، مما مكّن هذه الدراسة من الاستفادة منه في مواضع أشير إلى أماكنها فيه.

إن كاتب هذه الدراسة، وهو يطمح لأن يجدها تحتل مكاناً في المكتبة العربية، يعلن بكل تواضع أنه بذل فيها من الجهد ما جعله يطمئن إلى سلامة ما توصلت إليه من نتائج، لأنه كان أميناً مع نفسه قبل أن يكون أميناً وهو يمتحن دقائق هذه الدراسة في صبر وروية. فضلاً عن أنه كان موضوعياً لم تأخذه في الحق لومة لائم، فسجل ما لنازك، وأشار إلى ما عليها. فإن ظهر فيها قصور، فلأن الكمال لله وحده، وإن ظهر فيها تفرّد، وخصوصية، فهو الهدف الذي سعى إليه منذ أول كلمة كتبها فيها.

وختاماً يقدِّم كاتبها خالص الشكر والتقدير، والعرفان بالجميل إلى كل من قدّم له يد العون والمساعدة في إنجاز عمله هذا، ويخص منهم: أستاذه الدكتور أحمد مطلوب، فقد رعاه طوال مدة الدراسة رعاية علمية لم يبخل فيها عليه بعلم، أو ملاحظة أو مشورة، أو وقت، مما كان له أثره في تسهيل مهمته على أكمل وجه.

ويخص كذلك أستاذته الدكتورة خديجة الحديثي لما لها من أياد كريمة سيظل يذكرها في حياته المقبلة.

وإن نسي فلن ينسى ما قدمته له الشاعرة الناقدة نازك الملائكة، والدكتور عبد الهادي محبوبة من كرم علمي حين زوداه بما لم يعثر عليه من الدراسات والمقالات التي كانت به حاجة إليها. فجزاهما الله عنه أفضل الجزاء. راجياً أن يعذره أصحاب الفضل الذين لم يشر إليهم.

وبعد فإنه ليمني نفسه بأن يكون الله جلّت قدرته قد وفقه في إنجازه

هذا، ولو بعض التوفيق.

إنه سميع مجيب.

المؤلف

صنعاء/ ١٩٩٥م

مقدّمة الطبعة الثانية

ظهر هذا الكتاب للنور في طبعته الأولى في العام ١٩٩٥م، ببيروت، أي في حقبة الحصار الظالم الجائر على العراق والعراقيين، ورافقه صدور كتابنا الآخر الذي وسمناه بـ» دراسات في الشعر العربي المعاصر: القناع. التوليف. الأصول « في العام نفسه، فلم يدخلا العراق بسبب من ظروف الحصار اللئيم، وسعر الكتاب المرتفع نسبيّاً (آنذاك).

وقد حاولتُ جاهداً أن أُدخلَ نسخاً منه إلى بعضِ المكتبات العامّة في العراق، فضلاً عن مكتبتي جامعة بغداد والجامعة المستنصريّة بوساطة أصدقاء، وطلبة عرب قصدوا العراق في حينه لإتمام دراساتهم العليا فيه، ولستُ أعرفُ إن كانوا قد أوصلوها أم لا!؟، فلم يصلني ما يشير إلى أنّ هداياي تلك قد وصلت إلى المكتبات حتى هذه الساعة.

ما دعاني إلى التشكيك في وصول تلك النسخ هو أنَّ كثيراً من الدارسين العراقيين لم يطّلعوا على كتاب «نازك الملائكة الناقدة» تحديداً، ولعلّ ما عزّزَ هذا الشك لقائي قبل سنوات (في مسقط) شاعراً عراقيّاً كان قد سجّلَ رسالة دكتوراه عن النقد في العراق، إذ نفى هذا الصديق وجود أيّة نسخٍ منه في مكتبات بغداد العامّة، أو في مكتبتي جامعة بغداد والمستنصريّة، وهو أستاذ أكاديميّ يعمل في الجامعة المستنصريّة، ويتخذ من مكتبتها صومعةً له في البحث والقراءة، وجمع المادّة.

فإذا لم يكن هذا الكتاب قد وصل إلى أيدي الخاصّة من الدارسين، فإنه لن يكون(منطقيّاً) قد وصل إلى الجمهور الواسع من القرّاء العراقيين، غير أنّ أسقامي الكثيرة، وكسلي المتعلّق بشيخوختي حالا دون اتخاذي لأيّ قرار إيجابي طوال تلك الحقبة.

وحين أتيحت لي زيارة الناشر (قبل ثلاث سنوات)، وسؤاله عن الكتاب، حاول الرجل جاهداً أن يوفّر لي نسخةً منه، فلم يستطع، لخلوِّ مخازنه منه، فعدتُ إلى بريطانيا بخفي حُنين.

إنّ نفاد هذا الكتاب دعاني إلى التفكير بإعادة طبعهِ ثانيةً، فلم أجدْ أفضل من أن تتولّى وزارة الثقافة في العراق ذلك، فنازك الملائكة ابنةٌ لبغداد العريقة، وقد شكّلها الله تعالى من ماء دجلة العذب، ومن طينها المعطّر بالحنّاء، فعرضتُ الأمر على السيّد مدير عام دائرة العلاقات الثقافيّة العامّة في وزارة الثقافة أثناء حفل توزيع جوائز نازك الملائكة للإبداع النسوي (في فندق عشتار ببغداد) مساء يوم الأربعاء: ١٢/١٢/٢٠١٢م، ليكون الكتاب من ضمن إصداراتها وهي تحتفل ببغداد عاصمةً للثقافة العربيّة للعام ٢٠١٣م، فوافق الرجل مشكوراً، على أن تتولّى إدارة المركز الثقافي العراقي بلندن مهمّة إصداره، وأحسبها مبادرةً ردّت بعض ما علينا من دينٍ للرائدة الأولى في التنظير النقدي لحركة الشعر الحر في عالمنا العربيّ كلّه.

فلولا كتاب نازك الملائكة النقديّ القيّم (قضايا الشعر العربي المعاصر) وما أثاره من رؤى فكريّة، ومنطلقات نقديّة، ومناقشات أدبيّة، لتأخّرت الحركة في ميدان التنظير، ولما حظيت بتلك الدراسات الكثيرة التي أغنتها، واحتلّت مكانها في المكتبة العربيّة. لأنّ جميع تلك الدراسات قد تسلّمتِ الخيطَ من دراسة نازك الملائكة، فكان

الطريق معبّداً منهجيّاً لكلِّ الإنجازات الأخرى.

كذلك تبقى الملائكة رائدة من روّاد حركة الشعر الحرِّ شكلاً ومضموناً، سواء أكان ذلك في أصالة الظواهر الفنيّة التي قدّمها شعرها، أم في كونها من أجرأ شعراء جيلها في الدعوة إلى التجديد تنظيراً وتطبيقاً. وحسبها أنّ كلّ دراسة في الشعر الحر تعدّ قاصرةً إنْ لم تقف على إنجازاتها، أو تشر إلى دورها، أو تلمّح إليها.» ينظر كتابنا: (نازك الملائكة دراسة ومختارات، ص: ١٠، طبعة دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ١٩٨٧م).

ختاماً أقول للقارئ الحصيف: إنّ مقدّمتي هذه للطبعة الثانية لا تغني عن قراءة مقدّمة الطبعة الأولى، لأنّ الأولى تقدّم للمتلقّي الكريم مفاتيح الكتاب، من تحديد القصد بالمصطلح، إلى الوقوف على مقوّماته في الدرس المنهجي، وصولاً إلى ما لنازك وما عليها، وإن كان ما لها هو الأعم الأشمل.

لوزارة الثقافة عظيم الامتنان، ممثلةً بدائرة العلاقات الثقافيّة العامّة، وإدارة المركز الثقافي العراقي بلندن، والحمد لله.

أ.د. عبد الرضا عليّ

كارديف - بريطانيا

شباط/٢٠١٣م

التمهيد

مؤَهلاتُ نازكِ الملائكة النّقديَّة

١) في شروط الناقد:

كان ابن سلام الجمحي (١٣٩ ـ ٢٣١هـ) من أوائل النقاد الذين أصّلوا مصطلح النقد الأدبي تعريفاً، وتوضيحاً حين تحدث عن « أهل العلم » بصناعة الشعر. فرأى أن نقد الشعر كالجهبذة بالدينار والدرهم لا تكون إلاّ فيمن يميّز بين الجيد والرديء، والصحيح والزائف فقال: « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات... ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم، لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز، ولا وسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها وزائفها. »[١]

وهذا النص ـ على ما فيه من تخصيص في نقد الشعر ـ يقدِّم اللبنة الأساسية للنقد المعاصر في فروعه كافة. لأنه يقوم على أمرين هما: الاستعداد والحكم. وهذا الأمران يشكلان جوهر العملية النقدية.

فالاستعداد هو الشرط الفاعل الذي يجب أن يتوافر في الناقد قبل الشروط الأخرى، أما الحكم الصائب فهو النتيجة التي تقوم على الاستعداد ومكملاته. ومن هنا وجدنا أن أكثر النقاد المعاصرين دراية بالعملية النقدية يشترطون في الناقد الفطرة أو الاستعداد قبل غيرها من المؤهلات العلمية المكتسبة التي تساعد على خلق الناقد الجيد. لأن النقد موهبة فطرية تولد مع ولادة الناقد[٢] قبل أن يكون دارساً علمياً قد تخرّج في جامعة ونال شهادة ما.[٣]

ولما كان شأو هذه الدراسة تقديم موقف كلي عن الأسس النظرية

---

١) طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، السفر الأول، القاهرة، ١٩٧٤، ٥.

٢) ينظر: علي جواد الطاهر « مقدمة في النقد الأدبي » ٣٤٣ ـ ٣٤٤.

٣) ينظر: داود سلوم « مقالات في تاريخ النقد العربي »، ١٨.

لجهود نازك الملائكة في حقول المعرفة الأدبية كان من الواجب علينا في هذا التمهيد أن نحدد شروط الناقد أولاً قبل أن نخوض في مؤهلاتها النقدية ومنطلقاتها، لأن «المؤهلات النقدية» لا تقوم إلا على هذه الشروط، فضلاً عن أن اطلاع القارئ عليها يساعده في الحكم على تلك المؤهلات، سواء أكانت ترسم صورة متكاملة في منهج الناقدة، أم تدل على قصور سلبي في العدة والمؤهلات.

فما هذه الشروط؟

لعلنا لا نغالي إن قلنا: إن شروط الناقد المبدع تزداد يوماً بعد آخر، ولن تقف مادامت حركة الزمن مستمرة دائبة. فإذا كان الاستعداد ـ أو الملكة أو الفطرة ـ شرطاً في الشاعر، فإن شروطاً كثيرة[١] ينبغي توافرها في الناقد اليوم، ليجعل أحكامه في التحليل والتفسير، والتقويم تجد صداها لدى القارئ في إدراك جدة الأفكار وحيويتها، بعد أن تكون قد فرضت نفسها في ميدانها الخطير.

من هذه الشروط ـ بعد المَلَكة ـ مؤهلات تتزايد اكتساباً بازدياد سني عمر الناقد، واتساع ميادين ممارسته من جانب، وتعقد النصوص الإبداعية، وتعدد الاتجاهات النقدية من جانب ثان. وتشمل دراسة اللغة القومية، والإحاطة بعلومها، ومعرفة خصائص تراث الأمة وتاريخها، والاطلاع على ميادين انجازاتها في حقل الحضارة والعلوم الإنسانية، والإلمام بالدين والفلسفة، وعلم النفس، والاجتماع إلماماً يوقي الزلل والخطأ، ودراية مقبولة فيما كان حقله عملياً صرفاً، ومعرفة بلغة أجنبية واحدة في الأقل، ومواكبة حركة النقد الإنسانية، ومعرفة اتجاهاتها الجديدة، وصرعاتها المفتعلة، مع ثقافة عامة تحصِّن صاحبها وتزداد

---

١) ينظر: علي جواد الطاهر «مقالات»، ١١.

اتساعاً بمرور الأيام. إلى جانب إدامة قراءة النصوص الإبداعية، والتصدي لها دربة وممارسة لتكوين الأدوات النقدية وامتلاكها، وتقديم شخصية صاحبها من خلل لغته الخاصة، وأسلوبه المميز، وغير ذلك.

إن مؤهلات الناقد المكتسبة لم تكن بعيدة عن متناول النقد القديم فرأى ابن سلّام الجمحي يوحي بشيء من هذا على الرغم من افتقاره إلى تحديد واضح، لكن النقد العلمي الجامعي المعاصر توسع فيها وأعطاها أهميتها في كونها تكمل موهبة الناقد الفطرية في حقل النقد التطبيقي.

وليس ما قلناه إلا توسعة لمن سبقنا من النقاد[١]. فحين يضعها الطاهر مكمّلة للموهبة بقوله: «ولابد للفطري من مكتسبات، والمؤهلات المُكتَسَبة في النقد عديدة تزداد بمر الزمن وتعقّد الحياة»[٢] نجد داود سلّوم يضعها قسيماً للموهبة بقوله: «فالثقافة العميقة والشاملة والملونة والمتنوعة، والمعرفة الجيدة وبأكثر من لغة هي سمة ضرورية لخلق الناقد الجيد»[٣].

تلك هي أهم معالم الناقد وشروطه، وكان على هذا المدخل أن يتبينها واضحة جلية، ويبيّنها للقارئ قبل أن يعرض لمؤهلات نازك النقدية، ليتسنى تلمّسها منهجياً، وتأصيلها علمياً بحيدة وموضوعية.

---

١) لعل مصطفى عبد اللطيف السحرتي الوحيد بين النقاد المعاصرين الذين قدموا المؤهلات المكتسبة على الموهبة في الترتيب. ينظر «الشعر المعاصر» على ضوء النقد الحديث»، ١١.

٢) مقدمة في النقد الأدبي، ٣٤٤.

٣) مقالات في تاريخ النقد العربي، ١٩.

٢ ـ الاستعداد فطرة ونشأة:

في أسرة «الملائكة» البغدادية ولدت «نازك»[١] وكانت أول عقب لأبويها[٢]. وأسرة الملائكة أسرة شاعرة[٣] تقرض الشعر وتتبارى فيه وتعنى بالأدب[٤]. فرب الأسرة «صادق الملائكة» والد نازك كان ينظم الشعر وله قصائد كثيرة، وأرجوزة في أكثر من ثلاثة آلاف بيت. وعلى الرغم من كل هذا كان متواضعاً ولم يرضَ يوماً أن يسمّي نفسه شاعراً مع سرعة بديهته وقدرته على الارتجال[٥]. وتدلنا المراجع التي بين أيدينا على أن الرجل كان ذا ثقافة أدبية جيدة، مكنته من نظم الشعر، والتأليف الأدبي[٦]. ويبدو أن مكتبته التي كانت «تضم كنوز الأدب العربي وشيئاً من الفكر المعاصر»[٧] قد شاركت في ترسيخ ثقافة الأسرة جميعاً.

---

١) كانت ولادتها في ٢٣/٨/١٩٢٣م، في محلة «العاقوليّة» وهي إحدى مناطق بغداد القديمة.

٢) ينظر: بدوي طبانة «أدب المرأة العراقية في القرن العشرين»، ٩٩.

٣) يعرّف ابن رشيق القيرواني (البيت الشعري) بقوله: «و ذو البيت من عم الأمر جميع الأهل بيته، أو أكثرهم»، العمدة ٢/٣٠٨.

٤) ينظر: «أدب المرأة العراقية في القرن العشرين»، ٥٠. كذلك المقابلة التي أجراها عبد الواحد لؤلؤة لمجلة «البيان» الكويتية، ع ٣٥، شباط ١٩٦٩م، ١٤ ـ ١٧.

٥) ينظر: نازك الملائكة «لمحات من سيرة حياتي وثقافتي» مطبوعة على الآلة الكاتبة، وقد زودتني الناقدة مشكورة بنسخة منها.

٦) نشرت له مجلة «البيان» النجفية سلسة من المقالات الأدبية بعنوان «الشعر ذو الاعلام» في الأعداد: ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨ من سنتها الأولى، ١٩٤٦م. ونشرت له كذلك تسعة فصول أدبية من سلسلة «من وحي القاموس» في أعداد السنوات: ١٩٤٦، و١٩٤٧، و١٩٤٨م، أشار في أول فصل فيها إلى أنه سبق أن نشر اثنين وأربعين فصلاً منها في جريدة الحوادث، فهي بهذا تبلغ واحداً وخمسين فصلا. ينظر: العدد العاشر لسنة ١٩٤٦م. وصدر له في بغداد سنة ١٩٤٨ «ذوو الفكاهة في التاريخ». ينظر: كوركيس عواد «معجم المؤلفين العراقيين» ٢: ١١٣. وعن آثاره الأدبية المخطوطة تقول نازك: (وقد ترك مؤلفات كثيرة أهمها موسوعة في عشرين مجلداً عنوانها «دائرة معارف الناس» اشتغل فيها طيلة حياته واعتمد في تأليفها على مئات المصادر والمراجع) لمحات ٢٠.

٧) مقدمة نازك لديوان أم نزار الملائكة «أنشودة المجد» ٧.

أما والدة نازك فهي «سليمة الملائكة» التي عرفت باسمها الأدبي «أم نزار الملائكة» وكانت تنظّم الشعر وتنشره في المجلات والصحف العراقية. وقد صدر لها بعد وفاتها ديوان «أنشودة المجد»[١].

وأخت نازك «إحسان» وأخوها «نزار» نظما الشعر أيضا[٢]، وكانت لإحسان مشاركة أدبية جيدة، دلّت على قدرات إبداعية في الكتابة والترجمة[٣].

ولعل من المفيد أن نذكر هنا أن خالي نازك وهما: الدكتور «جميل الملائكة» و«عبد الصاحب الملائكة» شاعران لهما آثار مطبوعة[٤].

في هذه الأسرة نشأت نازك وترعرت، وكان لها ميل قوي عميق إلى الشعر والأدب ظهرت بوادره منذ الطفولة، وقد سمعت أبويها وجدها يقولون عنها إنها «شاعرة» قبل أن تفهم معنى هذه الكلمة، لأنهم لاحظوا عليها التقفية، وأذناً حساسة تميز النغم الشعري تمييزاً مبكراً. وبدأت بنظم الشعر العامي قبل أن تبلغ سبع سنوات، وكانت تحفّظ

---

١) جمعته وقدمت له، ونشرته نازك الملائكة، وطبع في مطبعة التضامن ببغداد سنة ١٩٦٥.

٢) ينظر: عبد الجبار داود البصري «نازك الملائكة الشعر والنظرية» ٣٨.

٣) نشرت إحسان دراسات أدبية، منها: «العذريون والتصوف»، و«الحقيقة والرؤيا عند المتنبي وابن الفارض»، و«بديع الزمان الهمذاني في مرآة العصر». تنظر: الآداب، الأعداد الصادرة في شباط ١٩٥٨م، وحزيران ١٩٧٠م، وأيلول ١٩٧٠م. وترجمت قصة ومقالات أدبية، منها: «يقظة ـ قصة للكاتب برايس والتون» و«العالم واللغة والشاعر، لأروين أومان» تنظر: الآداب، أيلوا ١٩٥٧م، وأيار ١٩٧٢م. فضلا عن أنها كتبت مقدمة ديوان نازك الأول «عاشقة الليل» الذي ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٤٧ م في بغداد (مطبعة دار الزمان).

٤) ترجم جميل الملائكة «رباعيات الخيام» شعراً سنة ١٩٥٧م، وأصدر «ميزان البند» سنة ١٩٦٥م، فضلاً عن دراساته في هندسة الري والبناء بالعربية والإنكليزية. أما عبد الصاحب الملائكة فقد أصدر ديوان «إرادة الحياة» سنة ١٩٦٣م. للاستزادة ينظر: كوركيس عواد، معجم المؤلفين ١ : ٢٧٦ . كذلك: عبد الجبار البصري، نازك الملائكة، ٣٨.

أخوتها الأصغر منها أغاني بالعامية موزونة ومقفاة. وفي سن العاشرة نظّمت أول قصيدة فصيحة ارتكبت في قافيتها غلطة نحوية[1]. ثم اشتد حبها للشعر حين بلغت الثانية عشرة من العمر، وأصبح ينمو ويتزايد مع السنين[2].

وكانت منذ صغرها تحب اللغة العربية والإنكليزية والتاريخ، ودروس الموسيقى، وتجد لذة في دراسة العلوم، ولا سيما علم الفلك وقوانين الوراثة والكيمياء، لكنها في الوقت نفسه كانت تمقت الرياضيات مقتاً شديداً[3].

أما التفكير الفلسفي فقد تملكها منذ الصبا حتى غدا عادة من عاداتها تقول: «كنت دائماً أحب أن أفلسف كل شيء، وأغوص في حيثياته وأسبابه. وفي سنوات النضج أقبلت على قراءة الفلسفة»[4].

ويبدو أن احساسها الدائم بأنها تختلف عن سائر البنات اللواتي كنّ في سنها أيام الطفولة كان نوعاً من التفكير الفلسفي الذي قادها إلى الانعزال عنهن، لأننا وجدناها تقول: «فأنا كثيرة المطالعة، محبة للشعر والغناء، جادّة قليلة الكلام، بينما هنّ لا يطالعن ولا يعبأن بالفن، وليس لهن من الجد في الحياة إلاّ يسير... وعندما بلغتُ السادسة عشرة أصبحتُ أعدّ العزلة فضيلة الشاعر وحرية المفكر. ونبذت المجتمع. وأنطويتُ على نفسي، ولكنني بعد الثلاثين أصبحت أجد سعادة في الصداقة ومعرفة الناس، وتذوق ما في شخصياتهم من جوانب جميلة»[5].

---

١) تنظر: نازك الملائكة «الشعر في حياتي» المجلة العربية للثقافة آذار ١٩٨٣م، ١٨٣.

٢) ينظر: لمحات، ١، ١١.

٣) نفسه، ١.

٤) نفسه، ١٨.

٥) لمحات، ١٨.

٣ـ الاكتساب تأثرا:

لعل مقولة «بول فاليري» عن أثر الآخرين في تكوين ثقافة الكاتب يمكن أن تكون قاعدة أدبية عامة تنطبق على المبدعين جميعاً، في مجالات شتى من المعرفة، يقول: «لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين، فما الليث إلاّ عدة خراف مهضومة»(١) لأن وراء كل مبدع مميز مؤثرات أكثرها وضوحاً اتساع دائرة ثقافة المبدع، وصلابة أرضيته الفنية، وادراكه أن إبداعه لن يتأتى بالموهبة حسب، إنما بتملكه لأدوات أصالته التي تستند ـ أول ما تستند ـ إلى هضم الموروث، واستخلاص حالات الإبداع فيه، ومعرفة مؤثرات الحاضر الثقافية، واستلهام معاناة النفس الإنسانية ومشاعرها، وذهولها عبر تجاربها التاريخية والحاضرة وطموح رؤيتها المستقبلية(٢).
ويذهب ظننا إلى أن نازك الملائكة كانت قد أدركت أهمية هذا الأثر في حياتها الإبداعية منذ أن بدأت تعي ما تمتلكه من استعداد في ذاتها. فراحت تغترف من هذا الرافد بكل وعي واصرار، فتأثرت بعدد كبير من المبدعين في مجالات شتى، حتى أضحى أثر من تأثرت بهم يشكّل عبئاً على هذا التمهيد لو جئنا به على نحو مفصّل. كذلك نرى أن أسلوب الإحصاء سيكون مخلاً بالمنهج لو اعتمدنا عليه، لهذا آثرنا التكثيف حلاً وسطا.

كان لأبوي نازك تأثير عميق في بدء حياتها الفكرية، فقد بقي والدها أستاذها في النحو حتى أنهت دراستها الجامعية الأولى، فكانت تهرع إليه بكل مشكل لغوي يعرض لها وهي تقرأ ابن هشام، والسيوطي، والأشموني، وسواهم. وكانت شديدة الولع بالنحو، لذلك كان طبيعياً

---

١) ترجم المقولة محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ١٧.
٢) ينظر للباحث: الأسطورة في شعر السياب، ٨٩.

أن تكون الطالبة الوحيدة ـ بين طلبة قسم اللغة العربية في دار المعلمين العالية ـ التي اختارت للتخرج رسالة في موضوع نحوي هو «مدارس النحو» أشرف عليها أستاذها العلّامة مصطفى جواد، الذي كان له في حياتها أعمق الأثر أيضا.

أما والدتها فقد كان لها أثر واضح في حياتها الشعرية، لأنها كانت تعرض عليه قصائدها الأولى فتوجه إليها النقد، وتحاول إرشادها[١]. وفي مرحلة الثانوية لاح عليها شغفها بالشعر الحديث، فتأثرت بشعر «علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، ومحمود حسن إسماعيل»[٢] وبدوي الجبل، وأمجد الطرابلسي، وعمر أبي ريشة، وبشارة الخوري»[٣].

وقد بلغ نشاطها الفني والأدبي أوجه في سنة ١٩٤٢، حينما كانت طالبة في السنة الثانية من دار المعلمين العالية، فاندفعت تطلب الثقافة والعلم في نهم لا يرتوي، وحرارة لا تنطفئ ـ على ما تقول ـ، ففي السنة نفسها انتظمت طالبة في فرع العود بمعهد الفنون الجميلة، ودخلت طالبة في فرع التمثيل[٤]، ولم تكتفِ بذلك، وإنما انتمت إلى صف لدراسة اللغة اللاتينية، فوهبت نفسها لهذه الدراسات كلها في اندفاع لا

---

١) لمحات، ٢.

٢) أحمد مطلوب «لغة نازك الملائكة» ٦٤٢. (تذكاري).

٣) لمحات، ٢.

٤) تقول نازك عن سبب دراستها للتمثيل: «كان لي فيها دافعان: أولهما أن أتعلّم فن الإلقاء، فقد كنت أرتقي المسرح لألقي قصائدي فأقرأها قراءة رتيبة دون أن أعرف كيف ألوِّن صوتي بالانفعال، وأرفعه وأخفضه، وأنغّمه مع معاني قصيدتي... والدافع الثاني أنني اطلعت على منهج الدراسة في هذا الفرع فبهرني. كانت دراسة مفصلة للميثولوجيا الأغريقية... وكان موضوع (تاريخ المسرح الأدب المسرحي) يشمل دراسة أسخيلوس، سوفوكليس، ويوربيدس، وأريستوفان، وكنت أعلم مدى غنى الأدب اليوناني، ومدى ضرورته للمثقف والدارس»، لمحات، ٦.

مثيل له، وكانت تحبها أشد الحب[1].

وقد واصلت دراسة اللغة اللاتينية سنوات كثيرة مستعينة بالمعاجم، ثم دخلت صفاً فيها بجامعة «برنستن» بالولايات المتحدة فدرست نصوصاً للخطيب الروماني «شيشرون» وأعجبت بشعر الشاعر اللاتيني «كاتولوس» وحفظت مجموعة من قصائده مازالت تترنم بها أحياناً في وحدتها[2].

أما تأثرها بالأدب الإنكليزي فقد بدأ وهي طالبة في دار المعلمين العالية حينما قرأت «شيكسبير» وترجمت إلى الشعر العربي إحدى سونيتاته آنذاك، هي «الزمن والحب» وفي سنة ١٩٤٥م، بدأت تكثر من قراءة الشعر الإنكليزي، فأعجبت بالمطولات الشعرية الإنكليزية[3]، وأحبت أن يكون لنا في الوطن العربي مطولات مثلهم. وسرعان ما بدأت قصيدتها المطولة «مأساة الحياة» التي يدل عنوانها على تشاؤم مطلق أوحاه تأثرها بفلسفة «شوبنهاور» الألماني المتشائم[4].

ثم أقبلت بعد ذلك على قراءة شعر «بايرون» و«شلّي» حتى دخلت في سنة ١٩٥٠ م دورة المعهد البريطاني لدراسة الشعر الإنكليزي، والدراما الحديثة، وكان سر نجاحها أنها انهمكت في قراءة عشرات من كتب

---

١) تقول نازك عن دراستها اللاتينية: «وبدأت أحفظ بحماسة تلك القوائم التي لا تنتهي من حالات الأسماء وفصائلها، وتصريف الأفعال وسواها... وقد بقي حب اللغة اللاتينية في دمي حتى اليوم. ومازلت أقتني كتب الشعر اللاتيني وأحاول أن أقرأها كلما وجدت فراغاً. وأتذكر أنني بعد شهرين من بدئي لدراسة اللغة أصبحت أكتب مذكراتي بها، كما نظمت نشيداً لا تينياً على نغمة الأغنية المشهورة (At the Ballalika)... لمحات، ٧.

٢) لمحات، ٦، ٧.

٣) مثل The Prelude لوردزورث، و(Paradise Lost) لميلتون و(Childe Harold Pilgrimage) لبايرون، وسواها، ينظر: الشعر في حياتي، ١٨٨.

٤) مقدمة «مأساة الحياة وأغنية للإنسان» مج١: ٦ ـ ٧.

الشعر والدراما. ثم سافرت إلى الولايات المتحدة لدراسة النقد الأدبي في جامعة «برنستن» في نيوجرسي، فأتيحت لها الدراسة على أيدي نقاد الأدب مثل ريتشرد بلاكمور»، و«ألن داونر» و«ألن تيت» و«دونالد ستاوفر» و«ديلمور شوارتز» وكلهم أساتذة لهم مؤلفات معروفة في النقد الأدبي[1].

ثم عادت إلى العراق سنة ١٩٥١م، وبدأت تتجه إلى كتابة النثر عامة، والنقد الأدبي خاصة، وفي عام ١٩٥٣م، ألقت محاضرة في نادي الاتحاد النسائي ببغداد كان عنوانها «المرأة بين الطرفين السلبية والأخلاق»[2].

وفي عام ١٩٥٤ م هيأت لها مديرية البعثات العراقية دراسة الأدب المقارن في الولايات المتحدة، في جامعة «وسكنسون» فأتاح لها موضوع الأدب المقارن الاستفادة من اللغات الأجنبية التي تعرفها، فأكسبتها هذه الدراسة ثقافة غنية أخصبت ذهنها، تقول عنها: «وقد كنت أقضي أغلب الوقت في مكتبة الجامعة القريبة التي كان لها أعمق الأثر في حياتي في تلك الفترة. كما أن حياتي اغتنت بأفكار عذبة كثيرة منوعة، واكتسبت من التجارب أضعاف ما كسبته في حياتي السابقة كلها وتغيرت مفاهيمي ومثلي ومقاييسي، وتبدلت شخصيتي كلها. وكان النظام في هذه الجامعة رائعاً لأنه لا يتطلب كتابة أطروحة كبيرة بل يكلف الطالب بإعداد مجموعة كبيرة من الأبحاث في موضوعات أدبية منوعة، فكنت أجد متعة عظيمة في كتابة هذه المقالات التي مرنّت قابليتي في النقد الأدبي... واستغرق إعداد الماجستير في الأدب المقارن سنتين كتبت خلالهما مذكرات أدبية كثيرة[3]، سجلت فيها

١) لمحات، ٨ ـ ٩.
٢) يجد القارئ نصها في كتابها «التجزيئية في المجتمع العربي» ٣١ ـ ٤٦.
٣) نشرت جريدة الأهرام المصرية حلقة منها في عددها الصادر يوم ٥/٨/١٩٦٦.

ملاحظاتي على الكتب التي قرأتها، والأشخاص الذين تعرفت إليهم وعشت بينهم في تلك الفترة»[1].

وقد ذكرت نازك في إحدى رسائلها أسماء الشعراء الإنكليز الذين أحبتهم، مما جعلنا نعد تلك الرسالة وثيقة مهمة ـ في الكشف عمّا كان في ثقافتها من أثر غربي ـ تبيح لنا الاستشهاد بجزء منها، وإن كانت الرسالة شخصية، فهي تقول فيها: «وأولهم عندي شيكسبير في مسرحياته وسونتيتاته وقصائده الطويلة، فقد أحببته أشد الحب، ومازلت أجد النشوة في قراءة شعره، فهو الشاعر الذروة. يليه جون كيتس الذي درسته دراسة موسعة، وحفظت كثيراً من شعره. يليه فرانسس تومسن، وروبرت بروك، وت.س. إيليوت، وييتس، وديلان توماس، ومن الشعراء الذين أحببت شعرهم جون دَن، فشعره يبدو لي رائع الأعماق بحيث أجد دائماً لذة في قراءته. وهناك شعراء أقل شهرة أسعد بقراءة شعرهم مثل: أدغار ألن بو، وتشيسترتن، وأوسكار وايلد، ولونغفلو. وشعراء آخرون قد أكون أحببت لكل منهم قصيدة أو قصيدتين. أما كولرج ووردزورث، وشلي، وبايرون فقد قرأت لهم كثيراً وأحببتهم أحياناً ولم أتحمس لهم أحياناً أخرى. وكثيراً ما راق لي شعر المجهولين الذين يختصرون اسمهم بكلمة (Anon) كما أحببت الشعر الإنكليزي الشعبي وحفظت كثيراً من الأغاني الأمريكية الفوكلورية وكل هذا الذي أقوله مختصر، فالشعر الإنكليزي واسع وأنا لا أكف عن القراءة فيه..»[2].

أما دراستها للغة الفرنسية فقد بدأت سنة ١٩٤٩م، في بيتها مع أخيها «نزار» اعتمادا على كتاب إنكليزي يعلّم هذه اللغة، وواصلت

---

١) لمحات، ١٠، ١١.

٢) من رسالتها إلى صالح مهدي حميد، وهي مؤرخة في ١٨/٤/١٩٧٥ وقد زودني بها الصديق صالح مشكورا.

تعلّمها حتى دخلت سنة ١٩٥٣ م دورة في المعهد العراقي قرأت فيها نصوصاً من الأدب الفرنسي مثل قصص « ألفونس دوديه » و« موبسان » ومسرحيات موليير[١].

٤ ـ الوعي النقدي معيارا في الاكتساب :

ظلت قراءة ناقدتنا في الأدب الغربي قراءة فاحصة جعلتها تحصِّن نفسها من خطر الغزو الفكري، ومواقف بعض الأدباء الأوروبيين الداعية إلى معاداة المجتمع، وازدراء الأخلاق، وكره الحياة، والشعور باليأس، والرعب والإيمان بالعبث واللاجدوى، والاستغراق في الجنس واللاأخلاقية. لهذا وجدناها تتصدى للمزالق الكامنة وراء كل موقف من هذه المواقف تصدي العارف الخبير. ولعل بحثيها « الأدب والغزو الفكري »[٢] و« محاذير في ترجمة الفكر الغربي »[٣] يفصحان عن وعي نقدي حصيف. وفيما يأتي أسماء لبعض من قرأت لهم بلغاتهم، وشيء من ملاحظاتها النقدية بازاء بعض مواقفهم، أو مواقف أبطالهم، ليتسنى للقارئ الاحاطة بوعيها النقدي قارئة :

---

١) تقول نازك : « ولكن نطقي بهذه اللغة بقي رديئاً حتى اليوم، لأنني تعلمتها من دون أستاذ يلفظ أمامي الكلمات ولم تتح لي فرصة للسفر إلى فرنسا والحياة فيها فترة، وهذا ما يحزنني دائماً، حين أجدني أقرأ وأفهم ومع ذلك لا أحسن الكلام، ولا النطق الصحيح » لمحات، ٧ ـ ٨.

٢) قدّم إلى مؤتمر الأدباء العرب الخامس المنعقد في بغداد (١٥ ـ ٢١) شباط ١٩٦٥م، وطبع في مطبعة العاني، ثم أعيد نشره في مجلة « الآداب » في عددها الثالث، آذار ١٩٦٥ . وضمة كتاب التجزيئية في المجتمع العربي » ١٢٧ ـ ١٤٥ .

٣) نشر في مجلة « الآداب » العدد الرابع، نيسان ١٩٦٦م، وأعادت نشره مجلة « حضارة الإسلام » الدمشقية لأهميته في عددها الأول من سنتها السابعة في ١٩ حزيران، ١٩٦٦م، وضمه كتابها « التجزيئية في المجتمع العربي » ١٤٧ ـ ١٦٤ .

١ ـ الفيلسوف الفرنسي «جان ماري غويو«.

وجدته يعبِّر عما يتصف به الغربي عموماً من الحسيّة، والماديّة، وهو على العكس من العربي الذي يتصف بالروحانية والتأمل والخشوع[١].

٢ ـ الفيلسوف الألماني «نيتشة».

استشهدت به توكيداً لمقولتها في كون الغربي يقدس الحياة[٢].

٣ ـ الفيلسوف القديس «أوغسطين».

لاحظت في فلسفته اتجاهاً مادياً على الرغم من تدينه، ففي اعترافاته وجدت مسحة حسية عنيفة في حبه لله، وأثر العاطفة الأرضية في مناجاته له[٣].

٤ ـ الكاتب الفرنسي المعاصر «أندريه مالرو«.

وجدت نازك في بعض عباراته ما يصلح أن يكون مفتاحاً لنفسية الغربي «أنه مرعوب وتلك صفته الأولى. ومن تلك الصفة يتفرع القلق والنهم الجنسي والجريمة... والجنوح الشديد إلى معاداة المجتمع واحتقار

---

١) يقول غويو: «الطبيعة لا ترى في الخير والشر تضارباً، ولا تعارضاً وإنما هما عندها مثل الحرارة والبرودة عند طالب الطبيعيات، كلاهما درجة في المعيار الأخلاقي، وكلاهما ضروري لأن الواحد منهما يوازن الثاني في الخليقة» وهذه الفقرة من ترجمتها لكتاب غويو (A sketch of Morality Independent of Obligation or Sanction) ينظر التجزيئية في المجتمع العربي، ١٤٩.

٢) يقول نيتشه: «وإنما كان الأغريق يقدسون الحياة كلها فكل ما فيها يرتفع إلى مرتبة الألوهة سواء أكان خيراً أم شراً» وهذه الفقرة من ترجمتها لكتابه «مولد المأساة من روح الموسيقى»، ينظر: التجزيئية، ١٤٩.

٣) يقول أوغسطين: «حين أحب الله فأنا أحب الضياء، والنغم، والعطر، والطعام، والعناق. وأنه لضياء لا يمكن أن يستوعبه مكان، وصوت أزلي لا يمكن أن يسلبني إياه زمان وعطر، ولا تستطيع رياح أن تبدده، وطعام لا ينقص مهما أكلت منه، وعناق أرقد فيه فلا يوقظني منه ارتواء، ذلك ما أحبه حين أحب الله» وهذه الفقرة من ترجمتها لكتاب (The Confessions of St Augustine) ينظر التجزيئية ١٤٩، وهامش رقم (٣) من الصفحة نفسها.

قيمه. فهذا الفرد يزدري الأخلاق كلها فيسخر من الرحمة والصدق والعفة والشرف سخرية وقحة لابد أن تثير استنكار كل عربي »[١].

٥ ـ الأديب الفرنسي ألبير كامو.

وجدت في سلوك أحد أبطال رواياته ما يشكِّل ظاهرة عامة في أدب الغرب المعاصر، هو خلو الفرد من الشعور خلواً عجيباً، لأن المثل الأعلى للشخصية اليوم هو الإنسان الذي لا يحب أي أحد، ولا يحترم أية مثل، ولا يدين بأي مبدأ[٢].

٦ ـ الفيلسوف الفرنسي سارتر.

وجدت في سلوك «أوريست» بطل «الذباب» ما يزدري البشرية والعمل والأخلاق جميعا[٣].

٧ ـ الكاتب المسرحي الإيطالي لويجي بيرانديلو.

خلصت إلى أن مسرحياته تقوم على إحساسه بأن الحياة عقدة لا حلّ لها، وأن الحقائق تزوغ فلا يبقى للإنسان إلاّ أن يفقد عقله ويجن مثل «هنري الرابع»[٤].

٨ ـ الكاتب المسرحي الإنكليزي ح.ب. بريستلي.

وجدت من يقرأ مسرحياته «كورنيلوس» أو «أناس في عرض البحر»

---

١) يقول مالرو: «يستطيع الإنسان أن يجد الرعب في أعماق نفسه دائماً. وكل ما يحتاج أن ينظر عميقا» وهذه الفقرة من ترجمتها لروايته: (La condition Humaine) ينظر: التجزيئية ١٥٤، وهامش رقم (١) من الصفحة نفسها.

٢) لاحظت نازك في رواية كامو (L Etranger) أن بطلها يذهب في يوم وفاة أمه ليلهو على الشاطئ مع صديقة له ويتحدث عن أمه المتوفاة بلهجة خالية من الشعور. ينظر: التجزيئية ١٥٤.

٣) يخاطب (أوريست) الهه قائلاً: «أنت الله وأنا حر» أي أن حب الله يتعرض مع حريته. ينظر: التجزيئية، ١٥٤.

٤) ينظر: التجزيئية، ١٥٤ ـ ١٥٦.

أو « الزاوية الخطرة » أو « الزمن وآل كونوي » يخرج كارهاً للحياة[١].

٩ ـ الكاتب المسرحي يوجين أونيل.

قالت عنه: « وماذا نجد في يوجين أونيل غير الظلام حين نقرأ مسرحياته « الحداد يلائم إليكيترا » أو « الحوار الغريب » أو « القرد ذو الشعر »[٢]؟

١٠ ـ الكاتبان المسرحيان الأمريكيان آرثر ميلر، وتنسي ويليامز، والإيطالي ألبرتومورافيا.

قالت عن آثارهم: « إن المرء ليحس بالضيق والتشاؤم من قراءة كل هذا الإنتاج المظلم المريض فكأن الغرب قد مات روحياً، ولم يعد يعطي أبناءه إلاّ المرض والغثيان »[٣].

إن قراءة نازك لكل أولئك لم تكن لمجرد الثقافة والاطلاع، وزيادة المعرفة، بقدر ما كانت قراءة ذكية واعية تميز بين الرديء والجيد وبين الإسفاف والتألق، بصبر يديم الفحص، ويناقش الأفكار والمواقف مناقشة المطلع على الروحية العربية طبيعة وتفكيراً، والروحية الأوروبية مادة وحسا، لكونها تمتلك وعياً نقدياً عززته « ثقافة بعيدة الغور في أعمال الفكر العربي، واطلاع واسع على الفكر العالمي الجديد »[٤] مكنها من أن تكون متوقدة الذهن حيال ما تقرأ من نصوص إبداعية.

---

١) نفسه، ١٥٤.
٢) ينظر: التجزيئية، ١٥٥.
٣) نفسه، ١٥٥.
٤) أحمد مطلوب « النقد الأدبي الحديث في العراق »، ١٨٩.

٥ ـ ما ترجمتهُ من شعر إعجاباً وتذوقا :

من يتصفح دواوين نازك لا يعدم وجود بعض الإشارات إلى شعراء إنكليز، أو إلى تضمينات لأبيات بعضهم[١]. أما ما نشرته من شعر مترجم فقد كان بدايته سنة ١٩٤٥م، حين ترجمت قصيدة «مرثية في مقبرة ريفية»[٢] للشاعر الإنكليزي «توماس غري» ترجمة شعرية في ثلاثة وثلاثين مقطعاً، بلغ عدد أبياتها اثنتين وثلاثين ومئة بيت، اختارت لها بحر الخفيف إيقاعاً، وكانت القصيدة مدوّرة في أغلب أبياتها[٣].

أما ثاني قصيدة ترجمتها فقد كانت قصيدة «البحر» للشاعر الإنكليزي «جورج غوردن بايرون» وذلك في ١٨ / ٦ / ١٩٤٦م[٤] وتقع الترجمة في أحد عشر مقطعاً، عدد أبياتها أربعة وأربعون بيتاً، اختارت لها بحر الخفيف الصحيح إيقاعاً كذلك، غير أن هذه الترجمة لم تكن كاملة[٥].

وفي سنة ١٩٥٢م، ترجمت قصيدتين: الأولى «الشيخ ربيع» وهي «ترجمة تصرّف عن الشاعر الفرنسي بروسبير بلانشمين»[٦]. وتقع في سبعة مقاطع، عدد أبياتها ثلاثة وخمسون بيتاً من الشعر الحر. اختارت

---

١) من ذلك ما تحدثت به عن «كيتس» وقصيدته «هايبيرون» و«سقوط هايبيرون» في مطولتها الشعرية «مأساة الحياة وأغنية للإنسان» وما ضمنته من شعره في قصيدتها «إلى الشاعر كيتس» في مجموعتها «عاشقة الليل»، ينظر: ديوان نازك الملائكة مج ١ : ١١، ٦٤٠.

٢) ترجمها محمود محمود سنة ١٩٦٥م بعنوان «مرثية مكتوبة في فناء كنيسة ريفية» ينظر: في الأدب الإنكليزي، ٢٢١.

٣) ينظر: ديوان نازك الملائكة، مج١ : ٦٦٨ ـ ٦٩٠.

٤) نفسه، ٦٦٠ ـ ٦٧٠.

٥) لأنها أشارت في مقدمتها إلى أنها من قصيدة بايرون الطويلة: (Childe Harold Pligrimage) وقد ترجمها رزوق فرج سنة ١٩٧٨ م وتحت عنوان «أسفار تشايلد هارولد» ينظر: مئة قصيدة من الشعر الإنكليزي، ٢٩.

٦) ديوان نازك مج٢ : ٥٤٠.

لها مجزوء الرمل المذال إيقاعاً. والثانية « النهر المغني » للشاعر الإنكليزي المعاصر « كريسمس همفريس »[1] وتقع في ثلاثة مقاطع، عدد أبياتها أحد عشر بيتاً من شعر الشطرين، اختارت لها بحر المتقارب إيقاعا.

وترجمت في سنة ١٩٦٥ م قصيدتين للشاعر الإنكليزي « روبرت بروك » وضمهما ديوانها « شجرة القمر ». كانت الأولى بعنوان « ولكنها ستكون الأخيرة » أدارت ترجمتها لها في مقطعين، كان عدد أبياتها ستة عشر بيتاً، اختارت لها المتقارب المقصور إيقاعاً. وهي من الشعر الحر »[2] والثانية كانت « أسفار »[3] جعلت ترجمتها في أربعة مقاطع صغيرة، عدد أبياتها ثمانية متخذة من الرجز المشطور إيقاعاً لها.

تلك كانت ترجمات نازك الشعرية، وهي ترجمات محكومة بعاملي التأثر، والزمن ولعل الاختيار لم يكن سهلاً في مثل هذه القصائد، لأنه محكوم بثقافة المترجمة من جانب، وبتذوقها لما تختار من جانب ثان. وتلك مؤهلات اكتسبتها ناقدتنا من طول صحبتها للأدب الإنكليزي، وإدامتها في قراءة نصوصه الشعرية. ولعل مقارنة أية قصيدة من ترجمتها بترجمة غيرها يثبت ما قلناه. فلو أخذنا مقطعاً واحداً على سبيل المثال من قصيدة « مرثية في مقبرة ريفية » للشاعر الإنكليزي « توماس غري » من ترجمة محمود محمود وهو « متخصص بالأدب الإنكليزي » لوجدناه يترجمهُ سنة ١٩٦٥م هكذا:

هذا ناقوس الغروب يدق ينعى يوماً راحلا.

---

١) وهي ترجمة لقصيدة عنوانها (Avoca)، ينظر: ديوان نازك مج٢ : ٥٦٣.

٢) وهي ترجمة تصرف لقصيدة عنوانها: (It's not going to happen again) ينظر: ديوان نازك، مج٢ : ٣٧٤.

٣) وهي ترجمة تصرف لقصيدة عنوانها (Travel) ينظر: ديوان نازك، مج٢ : ٥٠٣ - ٥٠٤.

وهذهِ القطعان الغاثية تشق طريقها وئيدة فوق الجبل.

وهذا الفلّاح يتعثر في مشيته مؤداً صوب داره،

ويهجر الدنيا للظلام وليَ[1].

في حين ترجمة نازك سنة ١٩٤٥م (أي قبله بعشرين عاما) ترجمة شعرية:[2]

في المساء الكئيب والجرس المحزون ينعى النهار للأجواءِ

والقطيع المكدود ينساب في المرج بطيء الخطى كئيب الثغاءِ

والفتى الحارسُ المؤود إلى المأوى يجر الخطى من الإعياءِ

تاركاً هذه المجالي الحزينات لقلبي أنا وللظلماءِ.

فعلى الرغم من تقارب الترجمتين معنى[3]، إلا أن ما تمتلكه نازك من قدرة على استخدام المفردة في الصياغة الشعرية جعل المقطع كأنه نص شعري غير مترجم. وتلك ميزة المتمرس.

---

١) في الأدب الإنكليزي، ٢٢٢.

٢) مج١: ٦٦٨-٦٦٩.

٣) ينظر French Turner Palgrave, The Golden Treasury (Oxford= Oxford Universiy Press, 1964), P. 145 - 148.

الفَصْل الأول

مُنطَلَقات نازك النّقديّة

لما كانت نازك الملائكة ناقدة مؤسسة لحركة شعرية جديدة، فلابد من أنها في تنظيرها ستعتمد على منطلقات نقدية تفلسف بها مواقفها، وتطرح فيها رؤيتها وفق ما تمليه عليها متابعتها، واستقراؤها، ومراقبتها لهذه الحركة فكرياً وفنيا.

ولما كانت منطلقاتها هذه تشكِّل أسس نظريتها النقدية فإن أية دراسة لفكرها النقدي لن تكون مقبولة علمياً ما لم تتعرف تلك المنطلقات تعرفاً فاحصاً دقيقا. لأنها تكوّن مبادئ الناقدة التي تنطلق منها عندما تنظر إلى أي نص، أو أي موضوع فكري أو فني، وتناقشه.

ولسنا نعني بالمنطلقات ما ابتكرته الناقدة من اصطلاحات نقدية - لأن مجال تلك المصطلحات في الفصل الثاني - وإنما نعني بها مواقفها من أكثر القضايا التصاقاً بالعملية الشعرية: كموقفها من الدين، والأخلاق، والشعر، واللغة، والقافية وغيرها. ومتى تلتقي ضمن مسيرة المنطلق الواحد ومتى تختلف سواء أكان ذلك المنطلق قد تطور لديها وثبت، أم كان قد بدأ بشكل ثم أصبح على العكس من بدايته.

وعلى الرغم من أن المنطلقات الفكرية غير منعزلة انعزالاً تاماً عن المنطلقات الفنية، فاننا آثرنا تغليب صفاتها العامة عند العزل. فما كانت الغلبة فيه للفكر وضعناه ضمن الفكرية، وما كانت الغلبة فيه للفن أدخلناه ضمن الفنية.

لذلك فإن هذا الفصل سيُعنى في مبحثه الأول بالمنطلقات الفكرية، في حين سيُعنى مبحثه الثاني بالمنطلقات الفنية. على أننا سنقف عند

المنطلق الواحد في مسيرته بدءاً ونهاية، سواء أكان ثابتاً، أم متحولاً.
وهو منهج ارتضيناه في هذا الفصل.

المبحث الأول

منطلقات نازك الفكرية

الدين:

إذا كان رفض الإنسان لحقيقة الموت وحتميته قد أوصله في مراحله البدائية إلى القلق والاضطراب والتشكّك فكيف الحال به واعياً إذا كان لا يؤمن بفكرة الفناء، ويرفضها أشد الرفض؟

إن ذلك سيقوده حتماً إلى رعب مدمِّر يعصف بنفسيته وينتهي بها إلى عالم سوداوي مضبّب بالتشكّك والإلحاد. عالم يخرجه من دائرة الطمأنينة، ويجعله منكفئاً على ذات مليئة بالضياع والتمزّق والخوف. وعند ذلك تكون المحصلة النهائية تهديم الأعماق وتخريبها، وإيصالها إلى حالة عدم الاستقرار. وهو أمر أن لم يكن يثير الجنون في النفس فلا أقلّ من أن يثير فيها الفزع. وقليلون هم الذين تداركتهم رحمة السماء فانتفضوا من كبوة الانكفاء على الذات الخاوية، واتجهوا إلى دائرة الإيمان المفضي إلى الأمان. ولعلّ نازك الملائكة واحدة من أولئك القلّة الذين تداركتهم العناية الإلهية.

فهي تعترف بجرأة أن في بعض مراحل حياتها إلحادا أفضى بها إلى الحزن والقلق والحيرة. قائلة: «إنني لم أكن مدينة في فترات حياتي كلها،

لا بل أنني مررت بفترة إلحاد وتشكك فظيع ما بين ١٩٤٨ و١٩٥٥ »[١].

وبمراجعة فاحصة لآرائها وشعرها نتبين أن مشكلة الموت واحدة من المشكلات التي قادت الناقدة إلى فكرة العدم في مرحلة الشباب، فكان من نتائجها مطولة « مأساة الحياة »[٢] التي توضّح تشاؤماً مطلقاً، وشعوراً حادا بالألم والعدم مبعثه الخوف من الموت. وقد صرحت بذلك غير مرة. ففي مقدمة « مأساة الحياة وأغنية للإنسان » قالت: « أما أنا فلم تكن عندي كارثة أقسى من الموت. كان الموت يلوح لي مأساة الحياة الكبرى، وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى أقاصي صباي إلى سن متأخرة »[٣] ثم أكدته قائلة: « وكان من مشاعري إذ ذاك التشاؤم والخوف من الموت »[٤].

ويبدو أن فكرة فناء الإنسان، واستحالته إلى عظام نخرة هي التي قادتها إلى هذا الهلع المدمِّر، وجعلتها ضائعة ممزقة غير مستقرة فهي تقول في إحدى رسائلها: « فقد بقيت أرفض مسألة فناء الإنسان أشد الرفض، وأجد لها في نفسي حزّ السكاكين، فأتعذب بفكرة الدود الذي سيأكلنا، والجماجم التي سنصير إليها. وهذه الفكرة بما فيها من رعب وحزن قد هدّمت نفسيتي تهديماً، وكادت تقضي على حيوية ذهني وتدمّر مستقبلي لولا أن تداركتني رحمة الله »[٥].

ووفقاً لما تقدّم فإن الخوف من الموت كان في ظننا سبباً من أسباب

---

١) نازك، لمحات، ١٩.

٢) ٢-نظمتها سنة ١٩٤٥م، وأجرت عليها تعديلها الأول سنة ١٩٥٠م، ينظر: ديوان نازك الملائكة، مج١ : ٧ - ١٩.

٣) ديوان نازك الملائكة، مج١ : ٧.

٤) نفسه، ٩.

٥) من رسالة لها إلى الدكتور سالم الحمداني في ١ / ١ / ١٩٧٨م، وقد زودني مشكوراً بنسخة مصوّرة منها.

إلحاد الناقدة، فضلاً عن أسباب أخرى رآها الدكتور سالم الحمداني تتصل بالتأثيرات الثقافية، وقراءتها للفلسفات المادية وانقطاعها عن المثل الشرقية بقيمها الروحية وأفكارها الدينية واتصالها بالفكر العلمي القائم على الاستدلال المنطقي والمادي والنزوع إلى مثالية أفلاطونية لا حدود لها[1].

إن مشكلة الخوف من الموت لم تكن لتتفاقم وتفضي إلى الإلحاد لو أن الناقدة قوّت من صلتها بعالم السماء، وجعلتها مدخلاً لعالم الروح الباحث عن الطمأنينة ولعل في قولها: «لم أكن إذاك أقرأ القرآن أو أهتم به»[2] ما يؤكد ما ذهبنا إليه.

إن مرحلة الإلحاد التي عاشتها ناقدتنا أنشأت في أعماقها فراغاً فاغراً رهيباً[3] دام عقداً من الزمن تقريباً. لم تستطع أن تملأه إلا بعد أن انتهت إلى الإيمان بالله إيماناً كاملاً سنة ١٩٥٧م[4] فقادها هذا التحوّل إلى أن تعيد النظر في بعض مواقفها السابقة، ولا سيما موقفها من الموت، إذ لم تعد ترى فيه فناء، وإنما وراءه حياة لابد منها. كما رأت في الصلاة رمزاً للجانب الروحي في الإنسان، فربطت بين الصلاة والثورة، وعدتها معادلاً حياً للقيم الثورية، والقيم الجمالية، والقيم الإنسانية. فضلاً عن أنها تربية للروح والجسم وإكمال لإنسانية الإنسان[5]. وجعلها هذا التحوّل تنبه بإصرار على ضرورة التفريق بين موقفنا من الدين وموقف الغربيين

---

١) ينظر: ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة، ١٧ ـ ١٨.

٢) من رسالتها إلى الدكتور سالم الحمداني في ١ / ١ /١٩٧٨، ٤.

٣) تقول نازك في رسالتها المتقدم ذكرها: «لأن عوامل كثيرة قد تجمّعت في حياتي وشككتني في وجود خالق مهيمن لهذه الخليقة، فنشأ في أعماق نفسي فراغ فاغر رهيب لا يملؤه شيء».

٤) نفسه «والحمد لله أنني انتهيت إلى الإيمان بالله إيماناً كاملاً عام ١٩٥٧».

٥) تنظر: مقدمة «للصلاة والثورة»، ٥ ـ ١٢.

منه. وكأنها تشير بذلك إلى أن موقفها الإلحادي كان نتيجة لإقبالها الشديد على قراءة الأدب الغربي. لذلك رفضت فصل الدين عن الحياة، كما يفعل الغربيون، ورأت فيه معنى سيئاً يصيب حياتنا العقلية الحديثة بالانحراف ويؤدي إلى فصل العروبة عن تراثها وحضارتها[1].

وحين أصدرت «يغيّر ألوانه البحر» تغنّت بالذات الإلهية وبالرسول العربي العظيم، ودلّت على إيمان قوي، وخشوع كبير[2]. كما أن في «للصلاة والثورة» وبعض قصائد التجلي والوجد الصوفي الطافحة بالإيمان والتغنّي بالأسماء الحسنى[3].

وفي هاتين المجموعتين تخلصت نازك من ذاتيتها ـ على حدّ قول الدكتور أحمد مطلوب ـ حينما التزمت كل الالتزام بقضايا أمتها العربية وعقيدتها الإسلامية[4]. ويرى الدكتور سالم الحمداني أن تحوّل نازك الملائكة من الإلحاد إلى الإيمان «أكسبها خصباً فكرياً وفنياً معاً وسما بها إلى ما كانت تصبو إليه إنسانة شاعرة، لأنها حين اهتدت إلى معرفة الله وآمنت بوجوده انفتحت نفسها على الخير وتدفقت في عروقها دماء حياة جديدة سعيدة»[5].

نخلص من هذا إلى أن الإلحاد قاد إلى الحزن، وأن الإيمان قاد إلى التفاؤل، وشتّان ما بين الموقفين.

---

١) تنظر: نازك ـ الأدب والغزو الفكري، ٩ ـ ١١.
٢) قصيدتا «الماء والبارود» و«زنابق صوفية للرسول» ٢٥، ٢٥.
٣) قصيدتا «الهجرة إلى الله» و«للصلاة والثورة» ٦٨، ١٤٩.
٤) لغة نازك الملائكة، ٦١٠، (تذكاري) وتنظر: مقالة الدكتور أحمد مطلوب «ديوانان نازك الملائكة» المنشورة في مجلة «البيان» الكويتية، ع ١٤٥، نيسان ١٩٧٨م.
٥) ظاهرة التفاؤل في شعر نازك الملائكة، ٣٠٢ ـ ٣٠٥ (تذكاري).

الأخلاق:

يتصف نقد نازك بالأخلاقية، بمعنى أنها تعير الأخلاق اهتماماً عظيماً فيما تطرحه من آراء وأفكار نقدية. حتى أننا نرجّح اعتبار كتابها «التجزيئية في المجتمع العربي»[1] أقرب إلى الأخلاق منه إلى مشكلات المجتمع العربي. لأنها في أغلب مقالاتها التي جمعت منها مادة الكتاب كانت تنحو منحى ينطوي على دعوة صريحة في جعل الأخلاق تمتزج بالحياة امتزاجاً كليا.

إن موقف الناقدة من الأخلاق والجمال موقف موحد. فحين تتحدث عن الجمال فإنها لا تفصله عن الأخلاق، كذلك فإن حديثها عن الأخلاق لن يكون مستقلاً عن الجمال، فهما وجهان لعملة واحدة.

ولتوضيح هذه الفكرة نقول: لما كانت وظيفة الشاعر في مفهوم الناقدة «أن يدل على منابع الجمال في الأشخاص والأشياء»[2] فإنه سرعان ما سيكتشف القانون الأعظم في حياته وحياة الإنسانية، وهو «أن الأخلاق أعلى صور الجمال في الخليقة. وإنما الفرق بين الاثنين ظاهري حسب. أما الجمال فهو شيء محسوس يدركه البصر، وأما الأخلاق فهي الجمال المعنوي الذي لا يرى وإنما تتحسسه النفس المرهفة ويدركه العقل»[3]. وعند هذا سيتاح للشاعر أن يدرك وظيفته الفنية، ويبلغ رسالته الخيرة.

على أن الناقدة لا ترى في الأخلاق غاية لذاتها «الأخلاق من أجل

---

١) صدر عن دار العلم للملايين ط١، بيروت ١٩٧٤، وقد ضم اثنتي عشرة مقالة كانت الناقدة قد كتبتها في مناسبات مختلفة بين سنة ١٩٥٣، و١٩٦٩م ونشرت معظمها في مجلة «الآداب» البيروتية.

٢) نازك «رسالة إلى الشعر العربي الناشيء» مجلة «الأقلام»، الجزء الأول، أيلول، ١٩٦٤، ٣٤.

٣) نفسه، ٣٥.

الأخلاق » وإنما تدعو إلى أن تكون « الأخلاق من أجل الإنسان »[1].

وبذلك تحقق دعوتها في تكوين المجتمع العربي الذي يرتبط فيه القانون والأخلاق والعمل جميعاً بالحاجة البشرية[2]. ومثل هذا المجتمع لن يتقبل نظرات الانحلال الخلقي، والتحلل والتشاؤم وازدراء الحياة، لأنها مواقف لا تلائم الحياة العربية، وإنما هي دعوات تبناها الفكر الغربي المريض[3].

إن الناقدة وفقاً لهذا المعيار الأخلاقي ترفض اعتبار أدب الجنس مظهراً من مظاهر الواقعية والتحرر الفكري والثقافة الحديثة، وترى فيه إسفافاً يزدري الأخلاق، وخروجاً فاسداً على قانون المجتمع العربي، واصطناعاً غريباً للغرق في الرذائل، والاستهتار بالقيم « حتى أصبحت هذه ظاهرة أكيدة تطبع الإنتاج الجديد »[4].

وحين حللت الناقدة هذه الظاهرة وجدت لها ثلاثة معان كلها ينذر بالشر:

أ. المعنى الأول ان هذا الأدب المتحلل الذي يهدم الأخلاق والمجتمع يتعارض مع الدعوة القومية، فالقومية بناء وحياة، في حين أن أدب الجنس هدم وانتحار.

ب. المعنى الثاني ان هذا لا يعبِّر تعبيراً سليماً عن البيئة العربية المعاصرة، لأن الفرد العربي يعد قضية الشرف فوق كل قضاياه، والمثل الأعلى في حياة الأسرة العربية هو مثل العفة والاحتشام وأدب اللسان.

---

١) ينظر: التجزيئية، ٢١.
٢) نفسه، ٣٠.
٣) نفسه، ١٥٥.
٤) نفسه، ١٣٢.

ج. والمعنى الثالث أن هذا الأدب ليس أدباً صحياً سليماً. لأن تضخيم أثر الجنس في الحياة ينم عن انحراف في الطبيعة الإنسانية. والإنسان السليم مزيج متوازن من العقل والروح والعاطفة والغريزة، لا يطغى فيه جانب على جانب[1].

إن هذه الظاهرة كانت وليدة التأثر المباشر ببعض ما ترجم إلى العربية من أدب غربي، فعن طريق هذه الترجمات تأثر الكتاب العرب بهذه المفاهيم الخاطئة، وراحوا يقلدونها، وانعكست في نتاجاتهم سمات النفسية الأوروبية ومظاهر الأدب الغربي. علماً أن هذا الفرد الغربي «يزدري الأخلاق كلها فيسخر من الرحمة والصدق، والعنف والشرف سخرية وقحة لا بدّ أن تثير استنكار كل عربي طبيعي. وهو فوق ذلك يزدري الوطنية، ويضحك من الإخلاص الاجتماعي، ويستسخف فكرة الأسرة والعائلة»[2].

وترى الناقدة أن هذه الظاهرة ما كانت لتجد صداها في الأدب العربي لولا الغزو الفكري الأوروبي الذي استعان بمفاهيم الإنسانية، والحرية وسيلة لتمرير تضليله «فباسم هذه القيم يتم تضليلهم فيوجهون توجيهاً يحطِّم المعنوية العربية... وهكذا اتجه أدبنا الحديث بدوافع من الإنسانية وحرية الفكر إلى ترديد آراء الغربيين دونما فحص أو مناقشة»[3].

ولم يكتفِ المقلدون بظاهرة الأدب المتحلل وإزدراء الأخلاق، وإنما ذهبوا إلى أبعد من هذا فتبنوا مفاهيم الشخصية المأزومة التي أفرزتها قيم الحضارة الأوروبية المعاصرة «فانتشرت روحية التشاؤم في أدبنا، وشاع الإحساس بأن الحياة عبث، وأن العدم خير من الوجود، وأن المشاعر

---

١) ينظر: التجزيئية، ١٣٣.

٢) نفسه، ١٥٤. وهذا الرأي تعميم ربما لا يكون دقيقا.

٣) نفسه، ١٤٠-١٤١.

الطيبة قيد للإنسان، وان الإنسان غير مسؤول أمام شيء»[1].

على أن نازك في دعوتها إلى الالتزام بالأخلاق لم تكن تدعو إلى تقييد الأديب وسلبه حريته «فلا أخلاق مع القيود إطلاقا»[2] لأنها ترى أن الخلق المقيد محكوم عليه بالضرورة أن يفقد ثوابه النفسي ومن ثم غايته، لذلك تقول: «فلا أخلاق من دون حرية كاملة في السلوك، ولا شخصية من دون أخلاق رصينة تدرك ذاتها... لأن الحرية هي التي تنتج الفن والفكر والإنسانية»[3].

إن موقف نازك من الأخلاق كان منطلقاً فكرياً تشخيصياً، نبهت فيه على ما للمعنوية العربية من إيمان روحي عميق يقف على الضد من المعنوية الغربية التي تحس فراغاً روحياً سببه عدم الإيمان»[4]. وبذلك تكون قد «أوقفت كثيراً من المفاهيم الخاطئة»[5] وحذرت الشعراء والنقاد من الوقوع في مصيدة الغزو الفكري الذي يتستر باستخدام مصطلحات القيم الإنسانية الرفيعة.

المضمون:

اقترنت دعوة نازك إلى الحركة الشعرية الجديدة بالتأكيد على المضمون باعتباره واحداً من العوامل الاجتماعية الموجبة التي جعلت الشعر الحر ينبثق. فالدعوة كانت في جوهرها ثورة على القوالب الشكلية التي تتمسك بالقيم الظاهرية المجردة من غير التفات إلى المعاني

---

١) التجزيئية، ١٤١.
٢) نفسه ٣٨.
٣) نفسه، ٤٠.
٤) نفسه، ١٤٢.
٥) ١٠أحمد مطلوب ـ النقد الأدبي الحديث في العراق، ٩٣.

الفكرية الكبيرة التي تملأ النفس الشاعرة أو إلى الحياة المعاصرة التي تمقت الشكلية المحددة وتجنح إلى الحركة والتطور الدائمين، لأن «الأسلوب القديم عروضي الاتجاه، يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر. وكل هذا إيثار للأشكال على المضمونات، بينما يريد العصر أن ينشغل بالحياة نفسها، وأن يبدع منها أنماطاً تستنفد طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة. إن كل ميل إلى تحكيم الشكل في المعنى يغيظ الشاعر المعاصر ويتحداه»[١].

ووفقاً لذلك طالبت الناقد العربي ألا يخرج عن مجاله ويتدخل في نطاق هو ملك للشاعر وحده، لأن مضمون القصيدة حق مشروع للشاعر، وليس من شأن الناقد أن يحاسبه عليه، لذلك فان «كل ما يحق للناقد أن يعلِّق عليه هو مدى نجاح القصيدة في التعبير عن موضوعها. وأما عدم إقراره فهو شأن الشاعر وحده. إن الموضوع مرتبط بعواطف الشاعر وحياته، ومن حقه أن يختار أي موضوع يحب دون أن يسوّغ للناقد أن يحاسبه»[٢].

وحين آثر بعض النقاد المضمون على الشكل في نقدهم لبعض قصائد الشعر الحر[٣]، تصدت الناقدة لهذا التوجه، ورأت فيه مبالغة جرفت النقاد حتى أهملوا الأداة التي يعبِّر بها الشاعر عن ذلك المضمون. فدعت إلى الاهتمام بالشكل من غير تغليب المضمون عليه، ورفضت وجهة النظر القائلة: «إن الفكر يأتي في القصيدة قبل اللغة، فهو البداية

١) قضايا، ٦٣.

٢) منبر النقد، الآداب، ع٧، نيسان ١٩٥٩، ٧.

٣) تنظر: الآداب، الأعداد: ١، ٢، ٣ لسنة ١٩٥٩م، وقد تناول نقد الشعر: يوسف الخطيب، وسلمى الخضراء الجيوسي، ويوسف غصوب. وهم نقاد زاوية «قرأت العدد الماضي».

واللغة نهاية»[1] فليس من فصل بين الفكر واللغة[2].

إن الناقدة عندما دعت للاهتمام بالمضمون في بداءة الحركة لم تكن راغبة في أن تتحول دعوتها إلى ظاهرة يتدافع إلى تأكيدها النقاد على حساب الشكل. لأنها تصبح عندئذ تطرفاً شبيهاً بالتطرف الذي كان عليه أنصار القديم من العناية بالشكل، لذلك حاولت أن تقيم توازناً بين الشكل والمضمون، فقالت: «لا بد لنا أن نقف في الوسط مسيطرين تمام السيطرة، على المضمون والأداة في وعي واتزان. وإلا فلا بد لنا أن نبقى أطفالاً مخطئين إلى الأبد نضيع مرة الشكل لفرط حرصنا على المضمون، ونضيع في المرة التالية فالمضمون إيثارنا للشكل»[3].

وهو موقف إن لم يكن فيه خروج على ما دعت إليه من اهتمام بالمضمون، فلا أقل من أن يكون توفيقيا.

---

١) الشاعر واللغة: الآداب، ع١٠، تشرين أول ١٩٧١، ١٣.

٢) نفسه، ١٣.

٣) قضايا...، ٣٣٣.

المبحث الثاني

منطلقات نازك الفنية

الشعر الحر:

لسنا معنيين هنا بمصطلح الشعر الحر نشأة وروّادا، فقد سبقنا إليه كثير من الدارسين والنقاد، حتى بات إحصاء الأسماء جميعها يشكل شيئاً من العبء المنهجي غير المبرر. ولعل فيما أثارته الحركة إبان ظهورها من معارك أدبية بين أنصارها حول قضية الرائد الأول[١]، وما تبعها بعد ذلك من دراسات نقدية جادة حول النشأة والمصطلح[٢] ما

١) و ممن شارك في تلك المعارك: موسى النقدي، «الآداب» ع١٢ لسنة ١٩٥٣، ٥١. صالح عبد الغني كبه، «الآداب»، ع٢ لسنة ١٩٥٤، ٤٩. ك.ج (كاظم جواد) ط «الآداب»ن ع٤ لسنة ١٩٥٤، ٦٩. جلال الخياط، «الآداب»، ع٥ لسنة ١٩٥٤، ٥٨. السياب، «الآداب» ع٦ لسنة ١٩٥٤، ٦٩.

٢) من تلك الدراسات التي تناولت مصطلح النقد ونشأته:

- د. يوسف عز الدين، في الأدب العربي الحديث بحوث ومقالات، ط١، ١٩٦٧، ٢٠٩-٢٥٤.

- س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة سعد مصلوح، ط١، ١٩٦٩، وهي ترجمة مختصرة، ثم أعيدت ترجمته كاملاً بعنوان «الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي» ترجمه وعلّق عليه د. شفيع السيد، ود. سعد صلوح، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٦، ٢٨٣-٣١٠.-

- د. جلال الخياط، الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، دار صادر، بيروت ١٩٧٠، (١٥٨-١٦٩).

يغني عن كل قول جديد. فضلاً عن أن الخوض في المصطلح والنشأة من جديد يسقط البحث في دائرة التكرار الممل الذي لا يؤصل جديداً، ولا يقوّم منهجاً. لذلك سنقصر القول في قضية الشعر الحر على موقف الناقدة منه ليس غير. لنتبين مسيرة هذا المنطلق بدءاً ونهاية، وهو أمر جديد بالعناية منهجيا.

حين أصدرت نازك «شظايا ورماد» سنة ١٩٤٩، ضمنته عشر قصائد حرة وقفت عندها في المقدمة داعية إلى هذا الشعر دعوة متحمسة، مشيرة إلى ما فيه من تجديد، مبينة موضع اختلافه عن أسلوب الشطرين معينة البحور الخليلية التي تصلح له. وكانت دعوتها تلك أول دعوة تقوم على تنظير عروضي يتخذ التفعيلة المفردة مرتكزاً له، وأسمته «الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل» وأعلنت أنه «لون بسيط من الخروج على القواعد المألوفة... يطلق جناح الشاعر من ألف قيده»[1].

في تلك المقدمة رفضت نازك القواعد التي وضعها «الأسلاف» وأعلنت ثورتها على سلاسل الأوزان القديمة، متخذة من مقولة برناردشو

- سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله «عالم الفكر»، ع٢، ١٩٧٣، ١١ - ٥٤.
- يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨، مطبعة الأديب ١٩٧٨، ١٦ - ٢٦.
- د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت ١٩٧٨، ١١ - ٣٤.
- د. عبد الله محمد الغذامي، الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جدة، المملكة العربية السعودية، مج١، لسنة ١٩٨١، ١٠٢ - ١٤٧.
- د. نذير العظمة، علي أحمد باكثير وزيادة الشعر الحر، مجلة «الفيصل» ع١٠٧، كانون الثاني/شباط ١٩٨٦، ٥٧ - ٦١.

١) مقدمة «شظايا ورماد» نازك مج٢: ١٣. وتاريخ المقدمة، ٣/٢/١٩٤٩م.

«اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية»[1] مدخلاً لدعوتها تلك، داعية إلى الابتكار والتجديد.

تناولت ناقدتنا في تلك المقدمة أموراً كثيرة: منها ما يتصل بالأوزان، ومنها ما يتصل باللغة، ومنها ما يتصل بالأديب المرهف وواجبه في مجال تطوير العملية الشعرية. حتى أن أحد النقاد عدّ المقدمة «البيان الأول لحركة ثورية اختمرت خلال النصف الأول من هذا القرن ونضجت في أوائل النصف الثاني منه»[2].

أما مزية هذه الطريقة التي دعت إليها، فتتجلى في كونها «تحرر الشاعر من طغيان الشطرين»[3] معتقدة بحماسة أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئاً[4]. مختتمة دعوتها تلك بقولها: «إنني أؤمن بمستقبل الشعر العربي إيماناً حاراً عميقاً. أؤمن أنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه: من قوى ومواهب وامكانيات، ليتبوأ مكاناً رفيعاً في أدب العالم»[5].

وما أن ظهر هذا الديوان، ودواوين بقية روّاد حركة الشعر الحر في العراق[6]. حتى قامت لها ضجة في الأوساط الأدبية العربية كان نتيجتها أن انقسم الأدباء بين رافض ساخط، ومؤيد مبارك.

وإذا كان الرافضون قد اكتفوا بالسخط والسخرية والتنبؤ للحركة

---

١) مقدمة «شظايا ورماد» ديوان نازك مج٢، ٧.
٢) عبد الجبار داود البصري - نازك الملائكة، ١٩١.
٣) مقدمة «شظايا ورماد»، ١٧.
٤) ينظر: نفسه، ٢٧-٢٨.
٥) نفسه، ٢٩.
٦) وهي: «أساطير» الديوان الثاني للسياب، و«ملائكة وشياطين» الديوان الأول للبياتي، و«المساء الأخير» الديوان الأول لشاذل طاقة. وقد صدرت كلها سنة ١٩٥٠م، أما ديوان بلند الحيدري «خفقة الطين» فقد صدر سنة ١٩٥١.

بالإخفاق فإن المؤيدين لم يكتفوا بالتضامن الصامت، بل راحوا يؤكدون تعلقهم بالحركة وحتميتها، فظهرت قصائد حرة الوزن على صفحات مجلة «الأديب» التي تبنت هذه الدعوة بدءاً سنة ١٩١٥ م حتى ظهور «الآداب» سنة ١٩٥٣ م حين شاركتها التبني والرعاية[١].

وحين لاحظت نازك تصاعد تلك الحركة، واتساعها وسماحها باحتضان الشعر الغث لمجرد أنه يعتمد الأوزان الحرة لم يفرحها ذلك كما كان يظن في مثل تلك البداءة، وإنما أثارها ذلك التصعيد بقبول جميع من ينظم تلك الأوزان في صفوف الحركة، فتنبأت في سنة ١٩٥٤ م بأن حركة الشعر الحر « ستتقدم في السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المبتذلة، فهي اليوم في اتساع سريع صاعق، ولا أحد مسؤول عن أن شعراء نزري المواهب، ضحلي الثقافة سيكتبون شعراً غثاً بهذه الأوزان الحرة »[٢].

ولما أصدرت كتابها «قضايا الشعر المعاصر» سنة ١٩٦٢م، أعلنت فيه أن نبوءتها «قد تحققت بكل حرف فيها»[٣] ولم تكتفِ بذلك وإنما بشّرت بنبوءة جديدة بنتها على تقويم ذاتي لما كان ينشر من شعر ومراقبتها لعموم الموقف الأدبي، فقالت: «فأنا أتنبأ بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة، ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية. على أن ذلك لا يعني أنها ستموت. وإنما سيبقى الشعر قائماً ما قام الشعر العربي وما لبثت العواطف الإنسانية. ولسوف ينتهي التطرف إلى اتزان رصين، ويجني

---

١) تنظر: أعداد مجلة «الأديب» للسنة العاشرة (١٩٥٠) وما بعدها، كذلك «الآداب» في سنتها الأولى ١٩٥٣م، وما بعدها.

٢) حركة الشعر الحر في العراق، الأديب، ج أول، السنة ١٣، عام ١٩٥٤م. وقد دخل معظمها في الفصل الأول من كتابها «قضايا الشعر المعاصر» ٣٥ ـ ٦٥».

٣) قضايا، ٤٩.

الأدب العربي من الحركة ثمراتها»[1].

ويبدو أن هذه النبوءة قد فرضتها على الناقدة دراستها لمزايا الشعر الحر وعيوبه. فالمزايا الثلاث: الحرية والموسيقية والتدفق قد استحالت على ما تقول شراكاً للشاعر. وأن عيوب الوزن المتمثلة باقتصاره على بحور معينة، واستخدامه تفعيلة واحدة قد جعلاه رتيباً مملاً[2]. لذلك خلصت إلى تلك النبوءة محذرة من الاستسلام للابتذال والعامية اللذين يكمنان خلف الاستهواء الظاهري لتلك الأوزان، لأنها «لا تصلح للموضوعات كلها بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية. ولسنا ندعو بهذا إلى نكس الحركة، وإنما نحذر من الاستسلام المطلق لها»[3].

لا شك في أن موقفيها في «شظايا ورماد» و«قضايا الشعر المعاصر» اختلافاً بيّناً. فبعد أن كانت ترى «اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية» باتت تميل إلى تقنين الحركة، وضبطها وتقعيدها. فإذا كان المتضامنون معها قد ابتهجوا بثورتها حين بدأت بالهجوم على ما أسمته بالقيود والقواعد والطريقة الصدئة، فإنهم لم يتابعوها حين خرجت على ما أعلنته، وإنما عدّوا خروجها ارتداداً عن الحركة، ونكوصاً أفضى إلى إفراغ محتواها من جوهر الخرق المؤدي إلى الإبداع. ولعل فيما ذهب إليه عبد الجبار داود البصري من أن نازك «قد أتت على جميع ما ذكرته في البيان الأول»[4] ما يشكّل أخطر اتهام لها بالارتداد عن الحركة.

وحين أصدرت «شجرة القمر» سنة ١٩٦٨م، أكدت في مقدمته ما

---

١) قضايا، ٤٩.

٢) ينظر: نفسه، ٤٠ ـ ٤٧.

٣) نفسه، ٤٨.

٤) نازك الملائكة، الشعر والنظرية، ٢٣٧.

ذهبت إليه في «قضايا الشعر المعاصر» من أن نقطة الجزر آتية لا ريب فيها، وأن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد. منبهة على أن ذلك لا يعني «أن الشعر سيموت وإنما سيبقى قائماً يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصدهِ دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة»(١).

وقد ناقش الدكتور إحسان عباس معنى قولها «سيتوقف» ثم قولها «لن يموت» فرأى أن بين التوقف وعدم الموت مرحلة جمود أشبه بالموت لأنها حال من «التجمد» أو «التجميد». لذلك ذهب إلى أن ذينك المعنيين غير دقيقين «و لو قالت (سيتحدد) لكان ذلك أقرب إلى الدقة فيما تحاول أن تصدره من نبوءة وحكم»(٢).

إن اتهام نازك بالارتداد عن الحركة، ورواج هذا الاتهام بين النقاد قد سبّب لها ازعاجاً، فردّت عليه متعجبة عاتبة، وعدّت ما تناقله الكُتّاب ترديداً لإشاعة مغرضة من غير أن يتثبتوا أدلة ملموسة، حتى قالت: «إن هذه التقولات الاعتباطية أحد أسباب تخلفنا في العالم العربي، ولا بد لنا أن نخرج من هذه الحالة وندرك أن للأحكام أدلة تثبتها، ولا ينبغي لنا أن نقول دونما برهان»(٣) ثم رأت أن سبب ذلك يعود إلى كونها قد شخصت عيوب الشعر الحر. وهذه العيوب هي التي جعلت النقاد يجزعون من تشخيصها، فتساءلت: «لماذا لم يجزع النقاد عندما درست في كتابي ـ تقصد قضايا ـ معايب شعر الشطرين بينما جزعوا عندما مسست الشعر الحر، ولم يؤاخذني إلاّ على تعداد العيوب»(٤).

لقد أصرّت الناقدة على أنّ اتهامها بالردّة كان نتيجة لذكرها العيوب،

١) ديوان نازك الملائكة مج٢، ٤١٨. وتاريخ المقدمة ٢٨/٣/١٩٦٧.
٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ٣٠.
٣) شاعرة العراق الكبيرة نازك الملائكة في حديث خاص بمجلة «البيان» أجرى المقابلة د. عبد الواحد لؤلؤة، ع٣٥، فبراير (شباط) ١٩٦٩، ١٥.
٤) حديثها لمجلة «البيان»، ص ١٦.

لذلك صرّحت في إحدى مقابلاتها بأن من عاداتها أن تكون موضوعية في أحكامها، ولا يعميها التعصب الأهوج عن رؤية الحق، وهذه الظاهرة فيها ـ أي في الناقدة ـ هي التي جعلت بعض النقاد والشعراء يظنون أنها تراجعت عن الشعر الحر، وأصبحت من مقاوميه. ورأت في استعمالها للأوزان الحرة ما يناقض أية ردّة من الصنف الذي يزعمونه[1].

وبعد أن وجدت أن محاولتها في ضبط الشعر الحر، ووضع قوانين تقيّده وتصونه من العبث والفوضى قد عدّت خطوة رجعية لم تستطع تصريحاتها أن توقفها، أو تحدّ منها، عادت إليها مرة أخرى في «للصلاة والثورة»[2] لتعلن أنها باتت أكثر تمسكاً بالأوزان الحرة منها بالمقيدة. لأنها وجدت أن طراز تفكيرها أصبح يبتعد «عن فكرة النموذج المحدد الثابت الذي يمثله شعر الشطرين»[3].

ولما كان هذا الإعلان يمثل تغييراً في الموقف إن لم يكن تراجعاً، فإن الناقدة فلسفت هذا الموقف بذكاء رصين، إذ رأت أن الإنسان ميال بطبعه إلى التغيير والتبديل، وهي لفتة مزاجية تتنوع مع تطورات العصر وظروفه «لأن لفتات الذوق تتبدل تبدلاً محتوماً من عصر إلى عصر، وكثيراً ما تنتقل الإنسانية من جهة إلى عكسها مع انصرام الزمن. وفي هذا التنقل تنشيط للنفس وتجديد لحياتها، كما أن فيه تعميقاً للملامح الحضارية وتنويعاً لجوهرها وطرائقها وأشكالها»[4].

وإذا كانت الناقدة قد خشيت في «شجرة القمر» من ترك الأوزان

---

١) مقابلة أدبية مع نازك الملائكة، أجراها محمود محمد الحبيب، الآداب، ع٨، آب، ١٩٧١، ٣٠.

٢) صدر عن دار العلم للملايين، ط١، ١٩٧٨. وتاريخ المقدمة ٢١ نيسان ١٩٧٥.

٣) نفسه، ١٧.

٤) مقدمة «للصلاة والثورة»، ٢٠.

الشطرية العربية تركاً قاطعاً[1]، فإنها في « للصلاة والثورة » قد خشيت أن يموت شعر الشطرين - ولو موتاً مؤقتاً - وذلك أمر خطير »[2].

وإذا كانت قد رأت في « قضايا الشعر المعاصر » عيوباً في شكل الوزن ورتابته فإنها في « للصلاة والثورة » رأت الشكل مبرءاً من العيوب، وإنما العيب في تقليدية الذين ينظمونه وجمودهم. ودعت دعوة فعلية إلى الفصل بين الشكل المجرد وعيوب الشعر الذي ينظم في إطار هذا الشكل، لأن « الشكل - بصفته المطلقة - صفة جمالية مبرأة من العيوب، سواء أكان حرّاً أم خليليا. وإنما تأتي العيوب منا نحن الشعراء »[3].

إن تغيير الناقدة لموقفها من الشعر الحر يعد موقفاً معتدلاً إن لم يكن توفيقياً بين ما بدأت به في « شظايا ورماد » وما قررته في « قضايا الشعر المعاصر »، ولعنا لا نغالي إن قلنا إن هذا الاعتدال الذي انتهت إليه لن يغيّر من الأمر شيئاً. لأن أنصار الحركة وتابعيهم من المولعين بالتجريب الدائم ظلوا يستهوون الخرق الذي دعت إليه نازك في « شظايا ورماد »، وما عاد يوقفهم شيء من التقييد أو التقنين. ولعلها مفارقة أن تدعو أم أبنائها وقد اكتملوا رجالاً أن يغيّروا ما تطبعوا به عليها وهم صغار. فقد غدا التطبّع طبعا، ولات ساعة تغيير.

اللغة:

يعد منطلق اللغة من المنطلقات النقدية القليلة التي طورت مسيرة، وثبتت من غير تحوّل. ولعل سبب ذلك أن الناقدة كانت تدرك بوعي تام وجود رابطة بين الشاعر ولغته. وهذه الرابطة « مختصة بالشاعر لأنه أكثر

١) ينظر: مقدمة « شجرة القمر »، الديوان مج٢ : ٤١٧ .
٢) مقدمة « للصلاة والثورة »، ٢٣ .
٣) نفسه، ٢٥ .

انقيادا للغة قومه بسبب ما يملك من احساس عميق... إلى درجة يكاد الشعر يصبح معها رحلة في أعماق اللغة يقوم بها الشاعر في كل قصيدة حيى يصيّرها ذات أربعة أبعاد، ولها كيان وتاريخ»[١].

إن الاهتمام باللغة في طروحات شاعرة مُجددة يوضِّح صراحة أن التجديد ليس معناه الخروج على اللغة خروجاً كيفياً تلبية لدعوات خطيرة هدفها العبث باللغة ومقاييسها، وإنما التجديد هو أن تصبح اللغة عند الشاعر «فطرة في نفسه بحيث يبدع الصورة والموسيقى ويأتي بأروع الشعر دون أن يخرج على قواعد اللغة وأسسها. فاللغة منبع وهي ليست مجرد أداة... وإنما اللغة كنز الشاعر وثروته، وهي جنيته المُلهمة، في يدها مصدر شاعريته ووحيه، فكلما ازدادت صلته بها، وتحسسه لها كشفت عن أسرارها المذهلة، وفتحت له كنوزها الدفينة»[٢].

لذلك فإن إيمان الناقدة بسلامة قواعد اللغة العربية، وغيرتها القومية عليها حملاها المسؤولية ناقدة في التصدي لكل ظاهرة من شأنها المساس بلغة القرآن ووفقاً لهذه المسؤولية تصدت لظاهرة تغاضي النقاد عن الأخطاء اللغوية، والنحوية، والإملائية، والبلاغية التي يقع فيها بعض الشعراء[٣]، وسكوتهم سكوتاً متصلاً عن هذه الظاهرة الخطيرة التي بدأت تشيع في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة. ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة، وإخضاع اللغة للسماع الشاذ الذي لا يُعتّد به»[٤].

فقد رأت في موقف بعض النقاد تشجيعاً واضحاً للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة. لأن ازدراء

---

١) الشاعر واللغة، ١١.
٢) نفسه، ١١.
٣) تنظر: نازك ـ منبر النقد، الآداب، ع٤، نيسان ١٩٥٩، ٢.
٤) ينظر: قضايا، ٣٢٧.

الناقد للجانب اللغوي من النقد ليس إلا صورة من ازدراء الشاعر نفسه للغة وقواعدها. وقد توصلت إلى أن الجذور الرئيسة لهذه الظاهرة تختبئ في شبه عقيدة موهومة مؤداها أن الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها يدلان على جمود فكري في الأديب، وقد يشيران إلى نقص في ثقافته. وقد تبلورت حتى أصبحت تعني لديهم أن التجديد يتجلى فعلاً في إهمال المعجم والمقاييس اللغوية التي تعترف بها الأمة كلها[1].

وتساءلت الناقدة عن سبب عدم احتجاج النقاد على إدخال «ال» التعريف وقد راح جيل من الشعراء يدخلها على الأفعال، كما في قول نذير عظمة:

أقفاصه الترن في الهياكل

الأروقة المعاول

الترن في الشوارع الغوائل. والأكهف المنازل.

التود أن تحبس بي الحياة والتجددا[2].

كما تساءلت عن سبب سكوت الناقد عن دخول «ال» على المنادى في قول الشاعر نفسه:

يا الفلك الدائر، يا اليوزع الحياة في فصولها

ألم أكن أنا من التراب، يا اليبخبخ المطر[3]

إن الناقدة في رفضها لمثل هذه الظواهر لم تكن تدعو إلى التمسك

---

١) نفسه، ٣٣٦.

٢) قصيدة «اللحم والسنابل» شعر، ع٣، صيف ١٩٥٧م، ٨٥.

٣) لم يفت الناقدة الشواهد النحوية التي تسند هذه الأمثلة من دخول «ال» على الفعل والمنادى، لكنها عدّتها شواهد شاذة لا يُؤخذ بها، لأن القرآن الكريم قد ثبت بلغته السهلة الجميلة صورة للغة العرب سارت عليها القرون، واغنتنا عن الشذوذ والعبث. ينظر: قضايا، ٣٢٨ ـ ٣٢٩، والهامش الثالث من ٣٢٨.

بقواعد اللغة لذاتها بحيث تغدو استخدامات الشعراء لها شكلاً من أشكال التكرار الممل لصور محنطة جاهزة، وإنما كانت دعوة إلى تفجير معانٍ جديدة يبتكرها الشاعر الموهوب من خلال التصاقه الدائم باللغة، وتحسسه لها، ومعرفته أسرارها، وعوالمها الدفينة. لذلك قالت: «و لسنا نحب أن ننصب مشانق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالاً يهبها حياة جديدة، أو يدعو إلى الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية التي لم نعد نستعملها»[١] معلنة عن إيمان مطلق بالتجديد المبدع، مشيرة إلى أن «هذا التجديد لا يتم إلاّ على أيدي الشعراء والأدباء والنقاد والمثقفين الموهوبين»[٢].

وليست دعوة الإيمان بالتجديد هذه التي أعلنتها سنة ١٩٥٩ م[٣] هي الأولى في دعوات نازك، وإنما كانت لها دعوة مماثلة في بداءة حياتها الشعرية سنة ١٩٤٩ م حينما رأت أن وظيفة الأديب هي إدخال تغيير جوهري على المعجم اللفظي المستعمل في أدب عصره، من خلال منح اللغة آفاقاً جديدة تجعلها قادرة على استرداد قوتها الإيحائية التي فقدتها. لأنها كانت «لغة موحية،...ثم ابتليت بأجيال من الذين يجيدون التحنيط وصنع التماثيل، فصنعوا من ألفاظها «نسخاً» جاهزة، ووزعوها على كتابهم وشعرائهم، دون أن يدركوا أن شاعراً واحداً قد يصنع للغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين. ذلك أن الشاعر بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق، يمد للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها، وقد يخرق القاعدة مدفوعاً بحسه الفني، فلا يسيء إلى

---

١) قضايا، ٣٣٢.

٢) نفسه، ٣٣٢.

٣) نشرت الناقدة دراستها «الناقد العربي والمسؤولية اللغوية» في مجلة «الآداب» ع١١، السنة ١٩٥٩م، ٢ ـ ٥، ٧٧. ثم ضمّتها إلى كتابها «قضايا الشعر المعاصر» بالعنوان نفسه، ٣٢٥ ـ ٣٣٧.

اللغة، وإنما يشدّها إلى الأمام »[١].

أما الشروط التي ترى توافرها في هذا المرهف المجدد فقد حددتها قائلة: « أن يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب المحلي قديمه وحديثه، مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة في الأقل، بحيث يتهيأ له حس لغوي قوي، لا يستطيع معه إن هو خلق، إلاّ أن يكون ما خلق جمالاً وسموا. فإذا خرق قاعدة أو أضاف لوناً إلى لفظة، أو صنع تعبيراً جديداً، أحسسنا أنه أحسن صنعاً، وأمكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق قاعدة ذهبية »[٢].

أما عن كيفية حصول هذا التجديد والخلق، فإنها تراه في الاستبطان ليس غير. ولما كان الاستبطان مرتبطاً بالشاعر فإن عملية الخلق هذه ستحدد به، من غير أن يكون لغيره دور فيه، لأن « كنوز اللغة دفينة تراكمت فوقها أكداس السنين والقرون، فلن يستطيع العقل الإنساني أن يعثر على هذه الخفايا بدراسة واعية، وإنما لا بد له من الاستبطان والإدراك بالملمح الموهوب خلال نوع من الفطرة الشعرية. والشاعر هو الذي يستطيع ذلك. لأنه حين تعتريه الحالة الشعرية يصبح ذهنه مشحوناً بالموسيقى. وهذه الموسيقى تجعل الألفاظ تنبعث من عقله الباطن وترفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة المعالم ما رقد في الذهن الجماعي للأمة وبعثته موسيقى الحالة الشعرية »[٣].

---

١) « يمدُّ للألفاظ معاني » هكذا في الأصل، ولعله خطأ مطبعي صوابه « يمد للألفاظ بمعانٍ » مقدمة « شظايا ورماد » مج٢ : ٩.

٢) نفسه، ١.

٣) الشاعر واللغة، ١١. وعلى هذا فإن مقولتها السابقة «التجديد لا يتم إلاّ على أيدي الشعراء والأدباء والنقاد والمثقفين الموهوبين» الواردة في « قضايا الشعر المعاصر »، ٣٣٢ تحتاج إلى تعديل، وذلك بإخراج الأدباء والنقاد والمثقفين من تلك الدائرة، لخصوصيتها بالشاعر دون غيره.

وإذا كانت الناقدة قد رفضت إخضاع اللغة للسماع الشاذ، فإنها في الوقت نفسه حمّلت الناقد مسؤولية التصدي لإنقاذ اللغة والشعر من أن ينقادا لدعوات الموت والفناء. داعية إلى عدم المبالغة في المضمون على حساب الشكل، منبهة إلى أن تهافت النقاد على تقديس النقد الأوروبي ونظرياته الوافدة يفقدهم الأصالة، ويصيب حواسهم المبدعة بشيء يشبه التنويم[١]. وفي هذا خسارة للمبدع والنص، ونهاية للناقد الذي ينتظر منه الكثير.

وفيما يأتي الملامح العامة التي حددتها الناقدة لمفردات هذا المنطلق نقديا:

١. إن أي منهج سليم للنقد العربي ينبغي أن يحتوي على قسم يُعنى بالأخطاء، وينبِّه عليها بقوة وصرامة. لذلك عابت على بعض النقاد كونهم أهملوا الجانب اللغوي في نقدهم[٢] وأغفلوا تنبيه الشعراء على الأخطاء اللغوية، والنحوية والأقيسة الشاذة[٣].

وقد طبقت الناقدة منهجياً ما دعت إليها، حين درست شعر «علي محمود طه» إذ وجدت في شعره مجموعة من أخطاء اللغة والنحو والمعاني، ورأت ذلك يكمن فيما فات الشاعر من الدراسة العلمية المنظمة للغة والأدب. لأنه لم ينل تعليماً ثانوياً كاملا[٤].

---

١) قضايا، ٣٣٢ ـ ٣٣٥.

٢) و هم: يوسف الخطيب، وسلمى الخضراء الجيوسي، ويوسف غصوب، نقاد مجلة «الآداب» في باب «قرأت العدد الماضي» للأعداد: ١، ٣، ٢ لسنة ١٩٥٩م.

٣) ينظر: منبر النقد، الآداب، العدد الرابع، السنة السابعة، نيسان ١٩٥٩، ٢ ـ ٣.

٤) تنظر: نازك الملائكة ـ الصومعة والشرفة الحمراء، ٢١٤.

فمن أخطائه في النحو على حدّ قولها: أنه استعمل «آسقنيه» في خطاب المؤنث بدلاً من «اسقينيه» وحذف ياء المخاطبة من الفعل المضارع المجزوم «لا تلق» وخاطب المؤنث بكلمة «هات» حاذفاً ياء المخاطبة على غير ما وجه يسوّغ ذلك، واستعمل «لازال» لغير وجه الدعاء، وجزم الفعل المضارع «يعص» من غير داعٍ إلى جزمه، ونصب «مخضّباً» على أنها حال منصوبة مع أنها ليست إلا نعتاً حقه الرفع، وأضاف أفعل التفضيل إلى جمع منكر «أجمل أيام» والصحيح أن يضاف إما إلى مفرد منكر مثل «أجمل يوم» أو إلى جمع معرّف مثل «أجمل الأيام»، وأعرب كلمة «أخ» بالحركات بدلاً من الحروف «أخ الآثام» مع توافر شروط إعرابها بالحروف لأنها من الأسماء الستة، وهي مضافة إلى غير ياء المتكلم، ورفع اسم «لعل» بدلاً من نصبه، وغير ذلك من الأخطاء النحوية[1].

أما أخطاؤه في اللغة فمنها: أنه صاغ «المزانة» من الفعل «أزان» مع أن «زان» المجرد متعدٍ، فالصواب أن يقول: «المزينة» على القياس، وأضاف حرفاً دخيلاً على كلمة «زجاج» مثل قوله: «زجاجيها» وهو يريد «زجاجها» وصاغ مصدراً لا القياس يقبله ولا السماع مثل قوله: «رعياً» وهو يريد «الرعاية»[2].

أما أخطاؤه في المعاني والإملاء فقد رأتها كثيرة، منها: أنه يستعمل «سقسق» بمعنى «غرّد» و«الطهر» بمعنى «الطاهر»، وقال: «ناضج الجني» مع أنهما واحد تقريباً، وكتب «قسا» بالألف المقصورة، وتساهل في استعمال حرف في غير موضعه

١) تنظر: نازك الملائكة ـ الصومعة والشرفة الحمراء ٢١٤ ـ ٢١٨.
٢) نفسه، ٢١٨ ـ ٢١٩.

كما في قوله:

من ليالي التي لم يهدأ الشوق عليها[1]

فكلمة «عليها» نابية، كان ينبغي لها على حد قول الناقدة أن تكون «إليها»[2].

وفي ختام دراستها لشعر المهندس نبهت على أن ما ذكرته من مآخذ على شعره «لا يعد شيئاً بالقياس إلى ما لدى شعراء اليوم من خلط وسقط، فقد فشا الخطأ في شعر الناشئين إلى درجة أن قامت مدرسة من الشعراء تعتنق مذهب الاستهتار باللغة العربية، والترفع عن احترام قواعدها وأساليبها، وكأن التجديد في المضمون يتضمن تحطيم القواعد القديمة المقبولة. وهذه الفئة تسمي الناقد الذي يتناول اللغة وينبه على ما فيها من الغلط والخروج: ناقداً رجعياً. لا بل أنها قد لا تتورع عن اتهامه بأنه يجهل الأدب الحديث، ومذاهب النقد الغربي[3].

وعلى وفق آرائها تلك كانت قد وجهت رسالتها إلى الشاعر الناشيء، فقررت أن وسيلته هي الصورة الأخاذة، والرموز الموحية، واللغة الشفافة، لأن الشعر معاناة روحية موصولة. وهذه المعاناة لا تستطيع أن تعيش في الضجيج، فعلى الشاعر الناشيء إذن أن يتيح لنفسه شيئاً من انفراد يستسلم فيه إلى حياة التأمل والفكر، واحتشاد الشعور، ليستطيع أن يسمع صوت الله في نفسه، ويبدع الشعر العظيم. وعدت دراسة الناشيء للعروض والنحو والشعر والأدب من المسلتزمات الأساسية التي

---

١) قصيدة «إليها» ديوان علي محمود طه، وهي مقدمة «الشوق العائد»، ٥٦٥.

٢) ينظر: «الصومعة والشرفة الحمراء»، ٢١٩ - ٢٢٠.

٣) ينظر: الصومعة والشرفة الحمراء، ٢٢٠.

يحتاج إليها في حياته الإبداعية فضلاً عن دعوتها له بالتمسك بنموذج شعري عال يقتضيه الوصول إليه دأباً وسهراً قد يستمر العمر كله[1].

٢ . إن المنهج السليم لا يفصل بين الفكرة واللغة في النقد الأدبي، وعلى هذا رفضت رأي من يذهب من المعاصرين إلى أن الفكر يأتي في القصيدة قبل اللغة، فهو البداءة واللغة نهاية. لأن هؤلاء الشعراء يشبهون القصيدة بالآلة الجامدة التي تؤدي عملاً رتيباً لا تخرج عنه وليس فيها نبض، في حين أن اللغة كيان حي تكمن فيه العواطف والذكريات والألوان والاحترام[2].

٣ . إنه لا يجوز إدخال الكلمات العامية في نسيج القصيدة المعاصرة، لأن إدخالها منفر للنفس البشرية، فهو ينقلها إلى الآفاق المتخلفة، ويذكّرنا بعهود الظلام، والعذاب التي نشأت فيها هذه اللهجات، فضلاً عن أنها تعكس العواطف البدائية، وضحالة الفكر، وتسقط كل ما كان بين أقيستها من ترابط وعمق[3].

٤ . إن أي منهج سليم في النقد الأدبي لا بد من أن يحارب الفكرة التي شاعت لدى بعض المعاصرين، ومضمونها أن المقاييس اللغوية، وألفاظ اللغة قد استنفدت امكانياتها الفكرية والعاطفية حتى باتت تعطل عملية الإبداع عند الشاعر المعاصر الذي يجب أن ينطلق. لأن هذه الفكرة ليست أكثر من وهم

---

١) تنظر: «رسالة الشاعر العربي الناشيء» مجلة «الأقلام» بغداد، الجزء الأول، السنة الأولى، أيلول ١٩٦٤، ٣٥ ـ ٤٠ .

٢) ينظر: الشاعر واللغة، ١٣ .

٣) الشاعر واللغة، ١٣ .

ساقت إليه ظروف العصر الاجتماعية. فالعربية بما فيها من قوانين القياس ومعاني الصيغ، وأسلوب ترتيب العبارة ما زالت أرضاً بكراً مليئة بالكنوز، وفي وسعها أن تتفجر بالعطر واللون والصور بين يدي الشاعر المعاصر على صورة لم يكن الشاعر العربي القديم يحلم بها[1].

٥. إن استعمال الكمات المعجمية في الشعر المعاصر، ومن ثم شرح معاني الألفاظ بحواش مضافة يقتل الشعر قتلاً، لأنها تقطع على القارئ انثيال الصور، وانبثاق الموسيقى، فيصحو من نشوة الانفعال بالقصيدة[2].

٦. إنه لا بد للعربية من أن تتصف بشيء من الغموض فتأتي القصيدة ملفعة بالإبهام بعيدة المنال، مثيرة للتعطش في نفس القارئ، على أن لا يصل هذا الغموض إلى المبالغة الشديدة بحيث لا يدرك المتلقي لها معنى، فينفر منها ساخطا[3].

إن ما قدمته نازك الملائكة من آراء سديدة في هذا المنطلق يوضح بجلاء موقفاً سليماً في كيفية تعامل المبدع ـ شاعراً كان أم مبدعاً ـ مع أكثر الأدوات أهمية في العملية النقدية. فاللغة ثروة الأمة، ومصدر إلهامها، وركيزة أساسية في بنائها الثقافي، وإحساسها الجماعي العام. فلا غرو أن تمنحها الناقدة حباً مقروناً بالغيرة والخوف، لأنها «في دفاعها المستميت عن اللغة إنما أرادت أن تحفظ للأديب كرامته، وللأدب جماله[4]. فوقفت بجرأة أمام كل ظاهرة من شأنها إضعاف اللغة، لأنها لا

---

١) نفسه، ٦٠.
٢) نفسه، ٦٠ ـ ٦١.
٣) ينظر: الشاعر واللغة، ٦٠.
٤) داود سلوم «الفكر النقدي في دراسات نازك الملائكة»، ٨٢٦ (تذكاري).

تريد لها الانحدار[1]، لأن معنى ذلك أن تستحيل لغة تشوبها الانحرافات والمآخذ.

ولعل فيما ذهب إليه مصطفى حسين من أن «اهتمامها بالنقد اللغوي يعود إلى عوامل... تتصل بحسها القومي»[2]. ما يعزز سلامة موقفها الرصين.

تنوع الأضرب:

حين وضعت الناقدة عروض الشعر الحر حددت مكانه العام في كتاب العروض العربي، فقررت أنه ليس وزناً معيناً، أو أوزاناً، وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل يدخل فيه كثير من البحور العربية الستة عشر المعروفة[3]. وأساس الإيقاع فيه يقوم على وحدة التفعيلة وتكرارها. فهو إذن شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، بشرط أن تكون متشابهة تمام التشابه[4].

أما البحور التي يجوز نظم الشعر الحر منها فقد قسمتها قسمين هما:

أ. البحور الصافية وهي: الكامل، والرمل، والهزج، والرجز، والمتقارب، والمتدارك[5].

ب. البحور الممزوجة وهي: السريع والوافر[6].

---

١) ينظر: أحمد مطلوب «لغة نازك الملائكة» ٦٠١ (تذكاري).
٢) نازك الملائكة ناقدة، ٨٧٥ (تذكاري).
٣) ينظر: قضايا، ٧٤.
٤) نفسه، ٧٩.
٥) وفي سنة ١٩٧٧م دعت إلى إدخال وزن صافٍ آخر هو ما أسميناه بالمخلّع المزيد. تنظر صفحة (١١١) من هذه الدراسة.
٦) ينظر: قضايا، ٨٣ ـ ٨٥.

ولما كان لكل بحر تشكيلات مختلفة في العروض الخليلي بحسب على ما يطرأ على عروضه وضربه من تغيير في الإيقاع، فإن الناقدة أوجبت التزام الشاعر الحر بتشكيلة واحدة في القصيدة الواحدة، شأنه في ذلك شأن شاعر الشطرين، لأن «وحدة الضرب قانون جار في القصيدة العربية مهما كان أسلوبها»[1]. ومعنى هذا أن يلتزم الشاعر ضرباً واحداً في القصيدة كلها من غير انتقال من ضرب إلى ما سواه.

إن دعوة الالتزام بوحدة الضرب في القصيدة الحرة على الرغم من كونها ذات شطر ليس له طول ثابت ظلت منطلقاً نقدياً لمدة عشرين عاماً، بدأته سنة ١٩٥٨م على صفحات الآداب[2]، ثم انتقلت به إلى كتابها «قضايا الشعر المعاصر» حتى طبعته الخامسة سنة ١٩٧٨م[3]، عندما خرجت عليه ولم تعد تلتزم به. وقد استغرق هذا المنطلق من الكتاب صفحات كثيرة[4]، بحيث اتخذته قانوناً حاسبت قصائد الشعراء بمقتضاه فقالت: «حتى ليضطر المرء لأن يطوي قصائد هؤلاء الشعراء ولا يقرأها مهملاً ما قد يكون فيها من معانٍ مبتكرة، وصور جميلة، وأفكار موحية... والواقع أن الشعراء ـ حتى في عصر الانحطاط ـ لم يقعوا في مثل هذا، فمع أن شعرهم كان سمجاً سقيم المعاني، ركيك اللغة، إلا أن موسيقى الشعر العربي كانت ترن في كيانهم فلا يستطيعون أن يخرجوا عنها»[5].

ويبدو من هذا الهجوم على قصائد الشعراء أن الناقدة كانت ترى في

---

١) قضايا، ٨٢.
٢) ينظر: العروض والشعر الحر، الآداب، ع٢ لسنة ١٩٥٨م، ٦ ـ ٧، ٦٠ ـ ٦١.
٣) كانت طبعته الأولى سنة ١٩٦٢م، عن دار الآداب.
٤) ينظر: قضايا، ٧٩ ـ ٩٦، ١٤٤ ـ ١٤٩، ١٧٨ ـ ١٨٣.
٥) قضايا، ٩١.

الخروج على وحدة الضرب خروجاً على مباديء الشعر الحر[1] لذلك كانت تلح على الشاعر أن يلتزم بالقانون العروضي العام «فلا بد للشاعر أن يستوعب في ذهنة فكرة استقلال البحر عن التشكيلة، وأن يفهم أن لكل بحر من بحور الشعور تشكيلات مختلفة، لا يمكن أن تتجاور في قصيدة واحدة، وإنما ينبغي أن تستقل كل قصيدة بتشكيلة ما، وأن تمضي على ذلك لا تحيد عنه إلى آخر شطر فيها»[2]. فضلاً عن أنها رأت في هذا التقييد أسباباً ذوقية وجمالية وموسيقية فقالت: «أما الحرية التي يعطيها الشعر الحر للشاعر فإن في مقابلها تقييداً في التشكيلة فيقتصر الشاعر في قصيدته على «تشكيلة واحدة لا يتخطاها، وإنما يفرض هذا التقييد لأسباب جمالية وذوقية، لأن الموسيقى التي هي قوام كل شعر، تضعف بوجود التفاوت في طول الأشطر، بحيث ينبغي للشاعر أن يسندها ويقويها بالمحافظة على وحدة التشكيلة، وبذلك يستطيع الشعر الحر أن يرن في وعي السامع لحناً ويخلق له جواً شعرياً جميلا»[3].

ومن الشعراء الذين رأت أنهم لم يتقيدوا بهذا القانون، وأوردوا في قصائدهم الحرة أكثر من ضرب واحد خليل حاوي في قوله من الرجز:

داري التي أبحرت غرّبت معي (مستفعلن)

وكنت خير دار (فعول)

في دوخة البحار (فعول)

في غربتي وغرفتي (مستفعلن)

---

١) ينظر: نفسه، ٩٦.
٢) نفسه، ٩١.
٣) قضايا، ٩٥.

ينمو على عتبتها الغبار[1] (فعول)

حيث قالت عنه: «إن ناظمه أراد أن يجمع فيه بين الراحتين الاثنتين تنوع أطوال الأشطر، ووجود أكثر من تشكيلة، وذلك لا يكون إلا على حساب موسيقى القصيدة، فإنها تفقد الجمال والرنين، والحق أن الوقوع في هذا الخطأ ليس نادراً في الشعر الحر الذي ينظمونه... وهو خروج صريح على مبادئ الشعر الحر ينبغي للشاعر أن يتحاشى الوقوع فيه»[2].

أما خروجها على هذا المنطلق فقد كان في مقدمة الطبعة الخامسة من «قضايا الشعر المعاصر» عندما عدلت القاعدة التي وضعتها فلطفتها بالاستثناءات الآتية[3]:

أ) يجوز أن تجتمع التفعيلة مع ممدوها في ضرب القصيدة الحرة، ويرد هذا في ثلاثة مواضع:

الأول: جواز اجتماع «فعل» و«فعول» وتجاورهما في ضرب القصيدة الواحدة كما في مثالها:

ألقى المساء ظله هنا.

ألقى الصباح ضوءه هناك.

فإن تجاور (هنا) و(هناك) سليم لأن (فعول) ليست إلاّ مدّ (فعل) وقريب منه مجاورة (مفعول) لهذين الضربين كما في:

---

١) قصيدة «السندباد في رحلته الثامنة» ديوان خليل حاوي، دار العودة، ط٢، بيروت ١٩٧٩م، ٢٢٧.

٢) قضايا، ٩٦، ولا يخفى أن وزن الضرب في الشطر الأول قد أصابه زحاف الطي ـ وهو حذف الرابع الساكن، فتحول إلى (مفتعلن) وأن «الضرب» في الشطر الرابع قد أصيب بزحاف الخبن ـ وهو حذف الثاني الساكن، فتحول إلى «مفاعلن» وقد آثرنا إبقاء التفعيلة «مستفعلن» الأساسية قبل حصول الزحاف، كما أبقتها الناقدة لتكون القاعدة واضحة.

٣) ينظر: قضايا، ٢٣ ـ ٢٩.

والليل ينبوع من السنا

والصبح ظل جارح الأشواك.

ونبهت الناقدة إلى أن التفعيلة (مفعول) الساكنة اللام لا ترد في ضرب الرجز في عروض الخليل، وإنما يرد مكانها المقطوع من « مستفعلن » فقالت: «لكننا أدخلناها في ضروب الرجز في عصرنا الحديث هذا وانتشرت فيه انتشارا واسعا »[١].

الثاني: جواز اجتماع (فعلن) المقطوعة من (فاعلن) في المتدارك مع (مفعول) الساكنة اللام، لأنها مساوية في الحركات والسكنات للتفعيلة (فعلان). و(فعلان) ليست إلا ممدود (فعلن) الساكنة العين. وكل مد مقبول ـ على ما تقول ـ في عروض الشعر الحر، لأن السمع يقبل تجاور هاتين التفعيلتين كما في قولها:

يا قبة الصخرة (فعلن)

يا صلوات عذبة الأنداء[٢] (فعلان)

الثالث: جواز اجتماع تفعيلة الهزج (مفاعيلن) مع التفعيلة الغريبة التي لم ترد في عروض الخليل (مفاعيلان). ويقع هذا التجاور في وزنين: هما الهزج، ومجزوء الوافر المعصوب وغير المعصوب: (مفاعلتان). واحترزت قائلة: «إنما أغفلها الخليل لأنها لم ترد عن العرب مطلقاً، واستبطناها نحن في هذا العصر، واستعملناها بكثرة »[٣] ومثلت لذلك بقولها:

قرابين مكدسة على المحراب (مفاعيلان)

---

١) ينظر: قضايا، ٢٣ ـ ٢٩.

٢) قصيدة « للصلاة والثورة » مجموعة « للصلاة والثورة » ١٤٩.

٣) قضايا، ٢٤.

وقرآني طواه ضباب[1] (مفاعلتان)

ب) وأقرّت اجتماع كل ما يصح وقوعه في العروض والضرب من البيت الخليلي القديم قائلة : « و قد تجلى لي عبر السنوات الماضية أن الصحيح أن نبيح اجتماع هذه التفعيلات في ضروب الشعر الحر »[2] .

أما عن أسباب تحوّل موقفها، وخروجها على ما دعت إليه من قانون وحدة الضرب فإنها عللته بقولها : « لأنني كنت أحرص على أن يكون ضرب القصيدة الحرة موحداً كضرب الشطرين دونما زيادة، ثم بدا لي يلوح تدريجيا أن ما تقبله الأذن مجتمعاً في عروض البيت وضربه يكون مقبولاً أيضاً في ضروب الشعر الحر ولذلك وجدت أذني تتقبله كلما مرّ الزمن . فإذا كان البيت الواحد السليم يحتمل مثل ذلك فلماذا لا نبيحه في شعر افترضنا فيه الحرية »[3] .

وعلى وفق هذا التعديل لم تعد تجد خطأ في قول الشاعر خليل حاوي السابق، لأنها رأت في تفعيلة (فعول) جمالاً وخفة وانسيابية، فضلاً عن تقبل الأذن لها[4] .

إن خروج الناقدة على ما دعت إليه لم يكن لهذه الأسباب وحدها ـ كما نظن ـ وإنما كان أيضاً لتصدي النقاد لموقفها الأول . فقد هوجمت أراؤها هجوماً لا يخلو من اتهام بالارتداد عما بشّرت به من تجديد، وبتعويق الشاعر عن أن يستمر في ما يرجى له من نمو وتطوّر . لأنها دعت إلى التزام بهندسية صارمة تضرّ ولا تفيد، فضلاً عن أن هذا الالتزام لا

---

[1]) قصيدة « الهجرة إلى الله » مجموعة « للصلاة والثورة »، ٧٥ .
[2] قضايا، ٢٥ .
[3] ...، ٢٥ .



يضمن إلا نوعاً رتيباً من الإيقاع يصرف الذهن عن الانتباه إلى الموسيقى الداخلية، وإلى المعاني والصور والأفكار[1].

يقول النويهي في معرض رده على ما طرحته نازك من التزام بوحدة الضرب أنها «تريد أن تحرم شعراءنا عاملاً من أهم العوامل في التنويع وإقلال الرتوب في الشكل الجديد الذي يقوم على التفعيلة الواحدة، عاملاً يحدث لذة كبيرة للأذن التي تمل الرتوب وتحب مثل هذا التنويع... ولكن لماذا تريد الناقدة أن تجعل من أذنها قانوناً عاماً يجب أن تخضع له جميع الآذان... ولماذا تقبل الجديد أصلاً، وهو في صميمه ـ حتى من الناحية الواحدة التي تقبلها منه، وهي تنويع عدد التفاعيل ـ ليس إلاّ محاولة التخفيف من الرنين الثقيل الرتيب الذي استعبد الأذن العربية بجرسه الطاغي؟»[2].

وهذا نقاش جوهري لا يمكن السكوت عنه لو لم تقتنع به الناقدة. فهي تمتلك من القدرة على المحاورة وعرض المواقف ـ أسلوباً وتفكيراً ـ ما يمكنها من الرد وتبيان المخالفة، لكنها لم تفعل ذلك، لأن أكثر النقاد كانوا يدعون إلى رفض هذا القيد لما فيه من إلزام للشاعر المعاصر بقاعدة من قواعد الشكل القديم، مما يشكل مفارقة في منهج ناقدة هي أساساً شاعرة تدعو إلى التجديد. لذلك رأى الدكتور عز الدين إسماعيل «أن الميزان الجديد الذي يمكن أن تقوم به موسيقى شعرنا الجديد لا يمكن أن يكون هو الميزان القديم بحذافيره، لأننا ننظر إلى كل قصيدة جديدة على أنها قطعة موسيقية في ذاتها، وغير متكررة في قصائد أخرى... فالاشتراك في التفعيلة لم يعد الشيء المحدد لقيمة موسيقى

---

١) ينظر: محمد النويهي «قضية الشعر الجديد»، ٢٤٩. كذلك: عز الدين إسماعيل، «الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية»، ١١٩.
٢) قضية الشعر الجديد، ٢٥٧ ـ ٢٥٩.

القصيدة كما كان الشأن في القصائد القديمة الجارية على وزن واحد، وإنما تحدد هذه القيمة من خلال التلوين في الإيقاع، سواء في حشو السطر أو في نهايته، وفي علاقة السطور بعضها ببعض، وفيما يتسرب خلالها من حركة نفسية. والالتزام بصورة واحدة ثابتة للتفعيلة في نهاية كل سطر لا يضمن الناحية الموسيقية إلا نوعاً من الإيقاع الرتيب»[١].

وكانت نتيجة استقراء باحث آخر لمعظم ما نشر لشعراء الحركة تبين أنهم جميعاً استخدموا تنوع الأضرب في قصائدهم بلا استثناء، ومنهم الناقدة نفسها[٢].

وهذا يعني أن الحركة لم تعد تتقيد بآراء نازك التنظيرية في هذا المنطلق النقدي، فضلاً عن أن حالة التوهج الشعري عند نظم القصيدة تكون مرتبطة باللاوعي الإنساني أكثر من ارتباطها بالوعي، وذلك ما يفسر قبولها شاعرة لتنوع الأضرب في اللاوعي، ورفضها له ناقدة في الوعي.

لهذا فإن في آراء النقاد ما كان سبباً في تغيير موقف الناقدة من هذا المنطلق.

القافية:

حظيت القافية باهتمام نازك الملائكة في معظم تنظيراتها النقدية بعد مرحلة «شظايا ورماد» التي أعلنت فيها حربها عليها. ويبدو أن هذا الاهتمام كان بمثابة اعتراف ضمني بالخروج على موقف نقدي دام زمنا.

في مقدمة «شظايا ورماد» هاجمت القافية وعدّتها حجراً تلقمه الطريقة

---

١) الشعر العربي المعاصر، ١٢٠.
٢) ينظر: مصطفى جمال الدين «الإيقاع في الشعر العربي»، ١٨٤ - ٢٠١.

القديمة كل بيت، وسمّتها «الإلهة المغرورة» ورأت في طغيانها واحداً من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي، مع أنها وجدت في آداب الأمم المجاورة. وأنها أنزلت خسائر فادحة بالشعر العربي طوال عصوره الماضية، ولاحظت أنها تضفي على القصيدة لوناً رتيباً يمل منه السامع فضلاً عمّا يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده لها. وخلصت إلى تأكيد مفاده أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة، ووأدت معاني لا حصر لها في صور شعراء أخلصوا لها[١].

ذلك هو موقفها الأول من القافية. وفي ظننا أنه كان نتيجة حتمية لما دعت إليه من ثورة على التقاليد الشعرية القديمة، وإعلانها تنظيراً عن ولادة الحركة الجديدة التي بشّرت بها، واندفعت إليها بحماسة وجدية.

غير أن الناقدة تحولت عن هذا الموقف بعد ثلاثة عشر عاماً. ويبدو أن تجربتها الشعرية، وتطبيقاتها النقدية كانتا وراء هذا التحوّل.

على أن من المفيد أن نذكر أن ارهاص هذا التحوّل كان قد بدأ سنة ١٩٦٢ م في «قضايا الشعر المعاصر». إذ بيّن الفصل الثاني من الباب الثالث موقفاً من القافية مغايراً تماماً لما كان في «شظايا ورماد» فقد أعلنت أن الشعر الحر «يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً... لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع... ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر سواء أكانت موحدة أم منوعة، يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى، ويمكّن الجمهور من تذوقه والاستجابة له[٢]. ثم أجرت موازنة بين قصيدتين: إحداهما مرسلة[٣]،

---

١) تنظر: مقدمة «شظايا ورماد؟ ١٧ - ١٩.

٢) قضايا، ١٩٠ - ١٩١.

٣) قصيدة صلاح عبد الصبور «السلام» ديوان صلاح عبد الصبور، مج١ و٢: ٣٣ - ٣٥.

والأخرى ذات قافية[1]، انتهت فيها إلى أن خلو الأولى من القافية أفقدها جمال الواقع وعلو النبرة[2].

وفي دراستها لشعر علي محمود طه سنة ١٩٦٥ م بيّن المبحث الموسوم «القافية في شعره» موقفاً شبيهاً بما جاء في «قضايا الشعر المعاصر» من اهتمام بالقافية سواء أكانت موحدة أم متغيرة.

فقد ذهبت إلى أنّ من مزايا علي محمود طه أنه يحافظ على مستواه الفني في الحالتين، فقد استعمل القافية الموحدة في القصائد التي تنتظم فكرة واحدة يمكن جمعها في إطار متين. في حين أنه استعمل القافية المتغيرة في القصائد ذات الفكرة المسلسلة، لذلك تجيء ملائمة للمحتوى[3].

وهذا الاهتمام بالقافية وإن كان في معرض دراسة شاعر لا علاقة له بالشعر الحر، إلاّ أنه يشكِّل موقفاً تطبيقياً في نقد نازك له. وهو في ظننا تمهيد لإعلان موقف جديد من القافية يبيّن اهتماماً أكبر بها ونكوصاً في الهجوم عليها.

على أن أول تغيير مسبب في موقفها بالخروج على ما دعت إليه كان سنة ١٩٦٨م في مقدمة «شجرة القمر»[4]، حين عبّرت عن أسفها لعدم عنايتها بالقافية عناية أكبر فيما نظمته من شعر حر قائلة: «ومما أحب أن أعلن أسفي له في شعري لم أعن عناية أكبر بالقافية، فكنت أغيّر القافية سريعاً، وأتناول غيرها، وهذا يضعف من الشعر الحر. لأنه يقوم على

١) قصيدة نزار قباني «طوق الياسمين» مجموعة «قصائد من نزار قباني» بيروت، ١٩٥٦، ٣٥.

٢) ينظر: قضايا، ١٩١.

٣) ينظر: الصومعة والشرفة الحمراء، ٢٠٧.

٤) ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٦٨ م عن دار العلم للملايين، وكتبت المقدمة في ٢٨/٣/١٩٦٧م.

أبيات تتفاوت أطوال أشطرها، وبذلك ينقص رنينها وموسيقاها، فلو زاد الشاعر القافية غنى ولم يغيّرها سريعاً لأضفى عليها الوزن موسيقى تمسكه وتمنعه من الانفلات»[١].. ثم أوضحت في ختام المقدمة أنها باتت تدعو «إلى أن يرتكز الشعر الحر إلى نوعٍ من القافية الموحدة ولو توحيداً جزئياً، فبذلك نزيده موسيقى وجمالاً ونحميه من ضعف الرنين وانفلات الشكل»[٢].

ولما كان هذا التغيير في الموقف نابعاً من يقين الناقدة، فإنها حرصت على توكيده في إيجاد المبررات التنظيرية له، فذكرت بأن القافية كانت أهم جوانب العلاقة بين الشاعر واللغة، منبهة إلى أن حرص الشاعر الجاهلي على القافية الموحدة كان بسبب امتلاكها للرنين والموسيقى العالية، وما فيها من وضوح وقطيعة، فالشاعر يطلب الواقع، ويريد أن يعبِّر عنه من غير أن يشوبه لبس أو شبهة من أي نوع. وهذا واضح في مختلف جوانب الفكر العربي ـ على حد قولها ـ وهو المسؤول عن حب العربي للبيت المستقل استقلالاً تاماً عما قبله وبعده. لأن القافية الموحدة تؤثر في شكل الفكر الذي تطرحه القصيدة، ولذلك ترتبط به[٣].

تحدثت نازك في بحثها «سايكولوجية القافية»[٤] عن القافية

---

١) مقدمة «شجرة القمر» مج٢: ٤١٨ ـ ٤١٩.
٢) نفسه، ٤١٩.
٣) ينظر: الشاعر واللغة، الآداب، ع١٩ لسنة ١٩٧١م، ٦١.
٤) في فصل كتابٍ مخطوط عنوانه «سايكولوجية الشعر» كما حدثتني الناقدة عنه بتاريخ ٢١/٣/١٩٨٦ م ببغداد أثناء انعقاد مؤتمر الأدباء العرب الخامس عشر. وقد نشر هذا الفصل في «الشعر» ع٣، ١٩٧٦، القاهرة. وعند استفساري منها عمّا إذا كان هذا الفصل هو الوحيد المنشور من المخطوط، ذكرت أنها نشرت فصلاً ثانياً منه بعنوان «الإبرة والقصيدة». ستأتي الإحالة عليه في الفصل المعنون «نقد نازك الملائكة الروائي والمسرحي» من هذه الدراسة.

وطرحت فيه نظرياً وتطبيقياً موقفها الداعي إلى ضرورة التزام التقفية فنيا. لأنها لاحظت أن كثيراً من شعراء الشعر الحر أصبحوا يتجهون إلى نبذ القافية نبذاً تاما، سواء أكانت منوعة أم موحدة. وعزت ذلك في بعض الحالات إلى حنين الشاعر إلى الاستقلال عن الأسلاف، كما عزته في حالات أخرى إلى تمرّد داخلي يحسه الشاعر، فهو ثائر على القدماء يريد أن يخالفهم مهما كلّفه ذلك. لهذا تناولت العوامل التي تجعل التقفية ضرورة فنية ونفسية ملحّة، وأدرجتها في تسع نقط، خلاصتها:

١. القافية، ولاسيما في الشعر الحر، تحديد لنهاية الشطر. أنها جرس يدق معلناً أن عبارة أو مقطعاً في عبارة قد انتهى. ولما كان الشعر الحر لا يحدد طول الشطر، وإنما يتركه حراً، فإن مجيء القافية يكون أشبه بفاصلة قوية وتنهي بحدٍ يشخص كيانها.

٢. القافية الموحدة - جزئياً أو كلياً - في القصيدة الحرة تصبح وسيلة لخلق وحدة القصيدة، لكونها تلم شتات الجو بالنغم العالي الذي تحدثه، فهي اكتشاف جديد للوحدة الصوتية في القصيدة.

٣. القافية وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ القصيدة. لذلك تخلو القصيدة الدائرية من هذا الأمان، لكونها تمتد صفحات طويلة بلا أية وقفات ولا قوافٍ. الأمر الذي جعل الناقدة تعلن صراحة أنها تحس عند قراءتها لمثل هذه القصائد بنوع من المجهول المخيف يدير رأسها، ويخنقها، ويضعها في متاهة تضيق وتتعاكس وتتقاطع.

وتطبيقاً لتنظيرها هذا أتت بمثال من حسب الشيخ جعفر أدى

غياب القافية التي هي حدود آمنة فيه ـ كما تقول ـ إلى أن تصبح القصيدة تيهاً يدير الرأس، ويسلب الإنسان حسّ الطمأنينة، والمثال هو:

أضاعني الباص الأخير، من ترى يوسّع لي ركناً يقيني البرد، والمواصلات، غرفتي الوحيدة الضوء إلى الفجر الجليدي الهزيل؟ ليلة ضائعة الشارع في فينا، وحيداً أنتحي ركناً بلا ذاكرة في قهوة، تعجُّ بالأوانس الشقر الملطخات، تحت الأرض، لن أكتب شعراً هذه الليلة، اني مطر يصنع طفل النخل في فينا، وعشب يابس يوقد في ضاحية تلتف بالسرور وشمس تنضج التمر الجنوبي، وعظم مقمر يلهو به الصبية منذ ساعة[1].

٤ . القافية تشعر بوجود النظام في ذهن الشاعر، وبتنسيق الفكر لديه، ووضوح الرؤية، وقوة التجربة، كما تشعرنا بأن الشاعر مسيطر على قصيدته تمام السيطرة.

٥ . القافية جانب مهم من سايكولوجية القصيدة والمعاني غير الواعية فيها. أنها تعبير عن الأفكار الداخلية التي لا يتعمدها الشاعر، وإنما تبزغ في قصيدته من أعماق اللاوعي، فتكشف المخبوء، وتقول عن الشاعر ما لا يريد أن يرفع الستار عنه في فكرة كامنة في عقله الباطن وروحه المغيّبة. فهي إذن ضياء كاشف يبرز الدخيلة المطوية للنفس الإنسانية إلى الخارج، ويعطينا مفاتيحها.

٦ . القافية نغم، أو هي تضيف نغماً وجواً إلى القصيدة. فهي بهذا

---

١) قصيدة «آخر مجانين ليلى» من مجموعة «زيارة السيدة السومرية»، الأعمال الشعرية (١٩٦٤ ـ ١٩٧٥م)، ٣٠١ ـ ٣٠٢.

صوت معين يتكرر في نهايات الأشطر، وهذا الصوت المتكرر يوحي بأشياء وتكرره يعمق الإيحاءات، والأشطر السائبة[١] تفقد هذه الميزة.

وتوضيحاً لرأيها وجدت في قول محمود درويش:

إن تذبحوني لا يقول الزمن:

رأيتكم!

وكالة الغوث لا

تسأل عن تاريخ موتي، ولا

تغيّر الغابة زيتونها،

لا تسقط الأشهر تشرينها[٢]!

ما يؤكد فكرة الإيحاء. فحرف المد والنون في القافيتين «زيتونها»، و«تشرينها» يوحيان بأنين طبيعي يصدر عن الأشياء الصامتة، وينبعث من العدالة والحق والإحساس الطبيعي. وخلصت في تطبيقها على هذا المثال الي أن سرّ جمال هذه الأشطر هو القافية النونية التي ينبعث منها العويل والأنين الممتد خلفية للصورة القاسية التي رسمتها الأشطر ظاهريا.

٧. القافية تيار كهربائي يسري في القصيدة ويرقرق في ألفاظها مغناطيسية تجتذبنا دون أن نعلم لماذا. إنها تكهرب السياق بمجرى موجه غامض نستشعر سطوتها ولا تشخيصها، فهي

---

١) الأشطر «السائبة» اصطلاح وضعته نازك، سنقف عليه في الفصل الثاني «محاولات نازك الملائكة في الإبتداع».

٢) قصيدة «حبيبتي تنهض من نومها»، ديوان محمود درويش ١، ٤١٩.

ليست مجرد حروف بقدر ما هي حياة الشطر، لذلك خسر الشعر الحديث خسارة كبيرة بإطراحه لها. وقد وجدت الناقدة في قولها:

يداكَ للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا في الرمال

يداك الإلهيتان سماءآن فوق حدود المكان[١].

ما يشي بهذا التيار الكهربائي الذي يسري في الأشطر.

٨. إن توحيد القافية ولو جزئياً يقيد الشاعر حقاً، ولكن يفيده إذ يحصره في بقعة شديدة الضيق محدودة بالقوافي القليلة الموجودة. وعند هذا يقوى بصر الشاعر فيرى التفاصيل في البقعة الصغيرة، ويذهب أعمق مما كان ينوي. وهذه التفاصيل لم يكن يراها لولا ضيق المجال. وعلى هذا وجدت الناقدة في قيدها ما يقوي بصيرة الشاعر، ويقوده في دروب تموج بالحياة. فضلاً عن أنها تفتح كنوز المعاني الخفية، وتُنبتُ الأفكار، وتغير اتجاه القصيدة إلى مجالات نابضة.

٩. في شعر النضال الوطني والمقاومة يعطي ترادف القوافي إحساساً بأن الشاعر مجهز بعزيمة صلبة لا تلين، فالقافية قتال، ومصاولة ـ وهي تنزل على السمع نزول الرعود. إن كل قافية قنبلة تنفجر في آخر الشطر. فضلاً عن أنها تقوم بعزل شطر عن شطر عزلاً

---

١) من قصيدة لنازك الملائكة غير منشورة عنوانها «الهاوية والقمم» ينظر هامش رقم (٢) من «سايكولوجية القافية»، ١٧.

قاطعاً يوحي بوضوح الفكر. ويقترن وضوح الفكر عادة بالعمل والنشاط وقوة العزيمة[1].

تلك هي العوامل التسعة، غير أننا حين نخضعها للمناقشة نخرج بملاحظتين: (الأولى) أن النقطة التاسعة قد خالفت الثانية. فحين رأت أن القافية تصبح وسيلة لخلق وحدة في القصيدة كلها، عادت فرأت أنها تقوم بعزل الشطر عن الشطر عزلاً تاماً قاطعاً. و(الثانية) أن النقطة السابعة تطرح غموضاً تعبيرياً أوضحته النقطة السادسة. فتكرار النغم هو الذي يعمّق الإيحاءات وهو نفسه الذي يرقرق في الألفاظ مغناطيسية، فلا مبرر للسابعة في ظننا. فضلاً عن بعدها عن الأسلوب العلمي الذي تعتمد عليه الناقدة في طروحاتها.

أما في التطبيق، فإن الناقدة حين أخضعت للفحص أغلب المجموعات الشعرية لأبرز شعراء حركة الشعر الحر ـ بعد استقرار الحركة ـ وجدت قوافيها لا تخلو من صنفين اثنين[2].

الصنف الأول: صنف القوافي المتتالية على غير تداخل. وفيها ينوّع الشاعر القوافي فجأة حين يشاء من غير التزام بشكل معين، ولا بمقاطع متساوية. ومثاله قصيدة «الأمير السعيد» للبياتي:

... وأدرك الصباح، شهرزاد

فسكتت: وعاد

إليّ نفس الحزن، والشعور بالضياع

وأنت في حديقتي تسير

---

١) تنظر: نازك الملائكة «سايكولوجية القافية»، ١٩ ـ ١٧.

٢) تنظر: نازك الملائكة «القافية في الشعر العربي المعاصر» مجلة «الحصاد»، ع١، جامعة الكويت، ١٩٨١ ـ ٢٥ ـ ٤٠.

يا سيدي الأمير!

منفرداً، سعيد

تحلم بالأميرة الصغيرة، الحسناء

في قصرها الوردي أرجوحة الضياء

وهي تغني أغنيات الهجر واللقاء

يا فارس الضباب

عرّج على قصري في السحاب

إني هنا، وحيدة، في الباب

من زهر الليمون واللبلاب،

ضفرت إكليلاً لك، الغداة

أموت يا فارسي الصغير

إن لم تعد إلي، يا فراشة تطير

في حلمي يا حبيبي الأخير[1].

ففي هذه القصيدة تتوالى القوافي على غير تداخل: «شهرزاد، عاد - تسير، أمير - حسناء، ضياء، لقاء - ضباب، سحاب، باب، لبلاب - صغير، تطير، أخير». وقد خرجت الشاعرة بنتيجة مؤداها أن هذا الصنف من القوافي يكثر في شعر عبد الوهاب البياتي في مرحلته الأولى.

والصنف الثاني هو صنف القوافي المنوعة المتداخلة التي تتكرر على غير نسق، ويكثر في شعر الناقدة نفسها منذ أول عهدها بالشعر الحر[2]. - على وفق ما تقول - وفي شعر بدر شاكر السياب، وشعر عبد الوهاب

١) ديوان عبد الوهاب البياتي، ١: ٣٠٠.

٢) خير مثال قصيدة «الأفعوان» مج٢: ٧٧.

البياتي في مرحلة «الموت في الحياة»[1] ومثاله قول السياب:

اتبعيني.. ها هي الشطآن يعلوها ذهول

ناصل الألوان، كالحلم القديم

عادت الذكرى به ـ ساج كأشباح نجوم

نسي الصبح سناها والأفول

في سهاد ناعس...، بين جفون!

في وجوم الشاطئ الخالي، كعينيك انتظار

وظلال تصبغ الريح... وليل ونهار.

صفحة زرقاء تجلو، في برود.

وابتسام غامض، ظل الزمان

للفراغ المتعب البالي على الشط الوحيد.

اتبعيني... في غد يأتي سوانا عاشقان،

في غد، حتى وإن لم تتبعيني،

يعكس الموج، على الشط الحزين

والفراغ المتعب المخنوق، أشباح السنين[2].

ففي هذه القصيدة تتداخل القوافي كما يأتي: «ذهول، قديم، نجوم، أفول، جفون، انتظار، نهار، برود، زمان، وحيد، عاشقان، تتبعيني، حزين، سنين». وهناك من الشعراء من يعمد في بعض مقاطعه الشعرية إلى الصنفين معاً، فيستعمل قوافي متداخلة حيناً، وغير متداخلة حيناً

١) صدرت طبعته الأولى في بيروت سنة ١٩٦٨م.
٢) ديوان بدر شاكر السياب، ١: ٣٨ ـ ٤١.

آخر، مع وجود أشطر سائبة لا قوافي لها[1].

وقد ألحظت الناقدة أن للقافية تأثيراً مباشراً في شدّ القصيدة وجمعها في وحدة متكاملة، لذلك بدا لها أن استعمال طريقة القوافي المتجاورة غير المتداخلة يساعد في جعل كل مجموعة من الأبيات مستقلة عن الأخرى. فمجموعة الأشطر ذوات القافية الرائية قد تنعزل إلى حدّ ما عن مجموعة الأشطر المتجاورة ذات القافية البائية، وبذلك تكون القصيدة من وحدات مفروزة رابطها أضعف من الرابط الذي تخلقه القوافي المتداخلة.

ومن تفصيلات هذه الفكرة لديها أن القافية المتداخلة صنفان:

١. القوافي ذات التداخل الجزئي المعزول، وفيها يمكن أن تستمر القصيدة قائمة على وحدات معزولة حتى إذا استعمل الشاعر قوافي متداخلة وذلك حين تستقل كل وحدة بمجموعة قوافي متداخلة فيما بينها، لكنها لا ترتبط بالوحدة المجاورة المتداخلة أيضاً، كما لو رتبت القوافي في القصيدة كما يأتي:

(ب أ ب ب أ ب) (د ر ر ر ر د د ر) (س ع ع س س ع)

ففي هذه الحالة تبقى الوحدات مفصولة وقد تجزئ جو القصيدة.

٢. القوافي ذات التداخل الكلي المترابط. وهي التي تتداخل المجموعات المتجاورة فيها فتكون القوافي هكذا «ب أ ب ب أ د أ د د ب ر أ ب د س ر أ د د س د ع أ ع د س س ع د أ»

---

١) و من أبرزهم صلاح عبد الصبور. تنظر: قصيدة «و لا» ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول والثاني، ١٠١.

فلا تبقى وحدات معزولة، وتصبح القصيدة كياناً مترابطا[1].

على أنها لاحظت أن بعض شعراء حركة الشعر الحر بدأوا ظاهرة الانفلات من القافية، وكان عبد الوهاب البياتي من أسبقهم، وقد حدث ذلك في شعره تدريجيا، فبعد أن كان يترك أشطراً سائبة بين الأشطر المقفاة كما في «الأمير السعيد» بات في مجموعته الشعرية الأخيرة يميل إلى إطراح القافية، والتهرب منها، كما في قوله:

عندما يهزمني الخليفة الأبله

في هذا السباق القذر المجنون في دائرة الضوء

رأيت: الشمس في عيونه يصطادها العبيد والمؤرخون

خدم الملوك في مزابل الشرق.

رأيت الدم في شوارع القارة مكتوباً به الإنجيل والمنشور،

مطبوعاً به جبين «نيرودا»

على طوابع البريد والأبواب[2].

وهذه الظاهرة التي ينقاد لها كثير من الشعراء[3]. ظاهرة طاغية على الشعر الحديث كله، لذلك ترى الناقدة أن القصيدة تفقد ميزة كبيرة وتخسر خسارة فادحة بإطراحها القافية بالشكل الذي جاء به البياتي

---

١) تنظر: نازك الملائكة «القافية في الشعر العربي المعاصر» ٣١ - ٣٤.

٢) من قصيدة «القربان»، ديوان عبد الوهاب البياتي ٣ : ٣٦٢.

٣) فقد وجدت الناقدة في شعر عبده بدوي أشطراً سائبة، وأخرى نبذ فيها القافية نبذاً كاملاً ولا سيما في قصيدة «الأصابع المعدنية» من مجموعته الشعرية «الحب والموت» مطابع دار الكاتب العربي، القاهرة (د.ت). كما وجدت في شعر نزارٍ قباني «أشعار خارجة على القانون» ظاهرة الشطر الطويلٍ الذي يستغرق أسطراً متعددة كثيرة، وعدته لوناً من ألوان التفلت من القافية أيضاً. ووجدت في قصيدة حسب الشيخ جعفر المدورة «أوراسيا» النهاية القصوى لما وصلت إليه القافية من عدم الأهمية في شعرنا المعاصر.

وغيره من الشعراء[١].

وحين درس النقاد آراء نازك التنظيرية في القافية انقسموا إلى قسمين: رافض مخالف، ومؤيد مقوّم. فالدكتور محمد النويهي رفض مقولتها في أن الشكل الجديد يفقد بإلغاء القافية الموحدة رنيناً وعلوّ نبرة[٢]. ، وخالفها مؤكداً أن الشعراء الذين تنقدهم لا يؤمنون بأن طريقتها هذه هي الطريقة الصحيحة للتعويض، وإلا فإنهم يفرون من قيد سطحي إلى آخر، ويستبدلون رنيناً وعلو نبرة برنين وعلو نبرة. وبذلك لن يستفيد الشعراء ولا القراء من شيء[٣].

كذلك رفض الدكتور عز الدين إسماعيل تفضيلها لقصيدة نزار قباني على قصيدة صلاح عبد الصبور[٤]، وخالفها بأن فضّل قصيدة صلاح[٥].

وذهب الدكتور عبده بدوي إلى تأييد آرائها في أهمية القافية، وقوّم موقفها بأن قال: «وإذا كانت الزخرفة قد استخدمت لذات الزخرفة في الحضارة العربية، فإن القافية لها دور يشبه هذا الدور، كما أنها تفيد في الربط بين عالم الوزن المجرد، وعالم الألفاظ المحسوس، ومن هنا كان التمسك بها، أو العودة بصورة من الصور إليها[٦].

وتشي استشهادات الدكتور داود سلوم بمقولات نازك في القافية بتأييده لها أيضاً[٧]. على أنك لا تعدم وجود من يدعو إلى الاستغناء عن

---

١) تنظر: القافية في الشعر العربي المعاصر، ٣٤ - ٣٩.
٢) ينظر: قضايا، ٩٤.
٣) ينظر: قضية الشعر الجديد، ٢٦٢.
٤) تنظر: صفحة (٧٥) من هذه الدراسة.
٥) ينظر: الشعر العربي المعاصر، ١١٥ - ١١٧.
٦) «التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة»، ٧٥٢ (تذكاري)
٧) ينظر: «الفكر النقدي في دراسات نازك الملائكة»، ٨٤٠ (تذكاري)

القافية، أو تحاشي طغيانها[1].

ذلك هو موقف الناقدة التطوري من القافية، قدمناه بموضوعية وحيدة، وقد وجدناه متطرفاً في حديه: النابذ والداعي. فليس صحيحاً أن استخدام القافية الموحدة أنزل بالشعر العربي خسارة فادحة بسبب إطراح الشعر العربي لها. ويقيناً أن الناقدة قد خرجت على موقفها الأول على وفق تنظير فلسف هذا الخروج بشكل غير مباشر، دلّ على قدرات في التطبيق النقدي تمتلك مؤشرات الاقناع فيما رضيت عنه من شعر، أو سخطت عليه، لكنها لم تخفف من حدة موقفها الجديد، فظلت مغالية في الموقفين.

---

١) ينظر: يوسف الصائغ «الشعر الحر في العراق» ١٥١.

الفَصْل الثاني

مُحاولاتُ نازك في الإبتداع

المبحث الأول

محاولات نازك في إبتداع المصطلحات النقدية الجديدة

توطئة:

لا شك في أن إبتداع المصطلحات النقدية الجديدة ليس بالأمر السهل، وإلا لاستطاع جميع النقاد أن يشاركوا فيه مطمئنين. لأن الإبتداع ـ على ما نظن ـ يرتكز من جانب على الظواهر الفنية التي يفرزها الإنتاج الأدبي عامة ـ والشعري خاصة ـ تلبية لحاجة روحية في لا وعي المبدع تفرض نفسها. فتعم تلك الظواهر وتسود، وتشكل إضافة تطورية طبيعية لجنس الإبداع في حقبة معينة. ومن جانبٍ ثان يرتكز على مؤهلات المبتدع الفطرية والمكتسبة، على نحو يشكّل ما ابتدعه من مصطلحات إضافة أخرى تثري المصطلح القديم، وتسد ما قد يحس من نقص.

ولعل في الملاحظات الآتية ما يفصح عن هذا الارتكاز في محاولات نازك الإبداعية للمصطلحات النقدية الجديدة:

١. إن إبتداع المصطلح النقدي الجديد لن يتأتى إلاّ لمن يعايش الهمّ النقدي معايشة جادة، تؤرقه أزمة مصطلحاته، وتتلبسه معاناة البحث فيه، وصولاً إلى إيجاد الأسس الممكنة لصياغة ما يبحث عنه نظرياً. ولعل فيما قدمته الناقدة نازك من جهد نقدي على مدى ربع قرن ما يثبت ذلك التعايش خير إثبات.

٢. إن الحياة الفكرية المعاصرة قد استحدثت اتجاهات شعرية حديثة لم يألفها النقد القديم، وبالتالي فإنه خلو من المصطلح المناسب الذي يعالجها.

٣. إن بعض الأساليب البلاغية قد تطور في المصطلح البلاغي، إثراء له، لتحقيق الإضافة المطلوبة. ولن تكون الإضافة إلاّ على يدي من خبر القديم وفهمه وأحبّه، وعايش الجديد وأسهم فيه وامتحنه. ولعل ناقدتنا خير ما ينطبق عليها ذلك.

على أننا لا بد من أن نشير إلى أن المصطلحات الجديدة التي إبتدعتها نازك يمكن تصنيفها في ثلاثة محاور هي:

١. محور مصطلحات العروض والقافية.

٢. محور مصطلحات بناء القصيدة.

٣. محور مصطلحات البديع.

وعلى وفق هذه المحاور جرى هذا المبحث في تقديم المصطلحات الجديدة.

الأشطر السائبة:

لم يرتح النقاد العرب القدامى للقصيدة المرسلة من القوافي، لأنهم عدوا هذا اللون من الشعر عيباً وسمّوه «الأكفاء» تارة، والإجازة ـ أو الإجارة ـ تارة أخرى[1].

---

١) ينظر: أحمد مطلوب «النقد الأدبي الحديث في العراق» ٢٢١، كذلك: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج١، (أ ـ ب) مطبعة المجمع العراقي، ١٤٠٣ هـ ـ ١٩٨٣م، ٥٠.

ففي تعريفهم للشعر من «أنه قول موزون مقفّى يدل على معنى»[١] أخرجوا من دائرته ما كان فاقداً لشرطي الوزن والقافية. لذلك فإن ما روى متداخلاً على أنه من غير وزن ولا قافية كالقطعة المنسوبة لأبي العلاء:

«أصلحك الله وأبقاك، لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالي، لكي نحدث عهداً بك يا خير الأخلاء، فما مثلك من غير عهدا أو غفل»[٢].

قد عولج علي أنه من الشعر الموزون المقفى، وأن صورته هي:

أصلحك الله وأبقاك لقد كان من ال

واجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا ال

خالي لكي نحدث بك عهداً يا خير الأخل

لاء فما مثلك من غير عهدا أو غفل[٣].

لهذا لم يحتاجوا إلى وضع مصطلح للشعر غير المقفى، لأنه على نحو تعريفهم لن يكون شعرا.

أما اليوم، فإن كثيراً من شعراء حركة الشعر الحر قد مالوا إلى إطراح القافية من بعض أشطر قصائدهم[٤] كقول البياتي:

متُّ على سجادة العشق ولكن لم أمت بالسيف

متُّ بصندوق وألقيت ببئر الليل

مختنقاً مات معي السرّ ومولاتي على سريرها

---

١) قدامة بن جعفر «نقد الشعر»، المطبعة البوليسية، حريصا، ١٩٥٨م، ١٥.

٢) ابن خلكان «وفيات الأعيان» تح. محمد محي الدين عبد الحميد، مط، السعادة بمصر، ١٣٦٩ هـ-١٩٥٠م، (في ترجمة أبي العز مظفر بن إبراهيم الشاعر العيلاني المصري) ج٤ : ٣٠٢.

٣) نفسه، ج٤ : ٣٠٣.

٤) ولا نعني بها القصائد المدورة، لأن شعراءها يلغون فيها القافية برمتها. والأمثلة لا حصر لها.

تداعب الهرّة في براءة، تطرِّز الأقمار

في بردة الظلام

تروي إلى الخليفة

حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة

ويدرك الصباح ديدمونة[١].

لذلك احتيج إلى وضع المصطلح الدال على تلك الأشطر المرسلة من القافية تمييزاً لها من الأشطر المقفاة سواء أكانت القافية متتالية أم متداخلة. فكان أن وضعت ناقدتنا مصطلح «الأشطر السائبة» للتعبير عن الأشطر التي تخلو من القافية[٢]. منبهة على أن «الأسلاف لم يعرفوا القصيدة السائبة قط، وذلك لم يضعوا لها اسماً. وذلك عذرهم»[٣].

وعلى الرغم من أن هذا المصطلح كان موفياً دالباً إلاّ أننا كنا نود لو أنها أفادت من مصطلح «الشعر المرسل» فسمت مصطلحها بـ«الأشطر المرسلة» لتشمل به ما كان منه في شعر الشطرين والشعر الحر معاً، لأن معنى «المرسل» يفيد بأنه مرسل من القافية.

ويبدو أن عدم شيوع مصطلح الناقدة كان مرتبطاً بموقف نقاد حركة الشعر الحر من القافية حصرا. فلم نقرأ ناقداً حفل بها أو أعطاها ما تستحقه من اهتمام غير نازك الملائكة. وقد يكون مرد ذلك إلى خشيتهم من أن تلوكهم ألسنة الشعراء الذين خرجوا على القافية عامدين ـ وهم كثر ـ وعدوا مجرد ذكرها مبرراً لازدراء النقد والنقاد.

---

١) قصيدة «عن وضاح اليمن والحب والموت» ديوان عبد الوهاب البياتي، مج٣: ٣٩ ـ ٤٠، دار العودة، بيروت (د. ت).

٢) تنظر: نازك الملائكة «سايكولوجية القافية» هامش رقم (١) ص ١٧. كذلك: القافية في الشعر العربي المعاصر، هامش رقم ٢ (٢) ص ٣٩.

٣) ينظر: سايكولوجية القافية، ١٧.

البحور الصافية، والبحور الممزوجة

تعني الناقدة بـ« البحور الصافية » التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة. وتعني بـ « الممزوجة » البحور التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة[١]. أي التي تمزج بين تفعيلتين.

وهذان المصطلحان وإن كانا جديدين ينطبقان على المقصود بهما دقة ودلالة، إلا أنهما غير مسوغين وضعاً، لوجود مصطلحين ملائمين في النقد العربي القديم يؤديان الدلالة نفسها، وهما « البحور المفردة » و« البحور المركّبة » على نحو ما نقله ابن رشيق عن الجوهري في العمدة حين جعل البحور مفردات ومركبات[٢]. وهذان المصطلحان دالان على المقصود ولذلك فإن القاعدة هي أن نلتزم بالمصطلحات الموجودة في النقد العربي إلاّ إذا كانت غير ملائمة لزمننا[٣].

وقد شاع مصطلحا الناقدة على ألسنة المعنيين بالشعر وأقلامهم أكثر من شيوع المصطلحين القديمين. لأن الالتفات إليهما لم يجيء إلا متأخرا.

التشكيلات:

لكل بحر من البحور الشعرية الستة عشر عدد معين من الأعاريض والأضرب يفترض في الشاعر حين ينظم على بحر من البحور أن يتخذ شكلاً واحداً من العروض والضرب، لا يتعداه في القصيدة الواحدة. فإذا

١) ينظر: قضايا، ٨٣ ـ ٨٥.
٢) ينظر: العمدة، ج١، ١٣٦ ـ ١٣٧.
٣) تنظر: سلمى الخضراء الجيوسي « الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله » ـ مجلة « عالم الفكر » مج٤، ع٢، يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر ١٩٧٣، ٤٣١ وهامش رقم (٤٥) من الصفحة نفسها. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن سلمى الخضراء الجيوسي هي أو من أحال إلى مصطلحي « المفردة » و« المركبة » فيما قرأناه من نقد معاصر.

أراد الشاعر مثلاً أن ينظم على الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فلا بد أن يعرف أن للطويل عروضاً واحدة مقبوضة، ولها ثلاثة أضرب:

١ . تام «مفاعيلن»

٢ . مقبوض «مفاعلن»

٣ . محذوف «مفاعي» وتنقل إلى «فعولن»

وعليه آنئذ أن يختار نوعاً واحداً يجمع فيه بين العروض المقبوضة وأحد الأضرب فقط، في القصيدة الواحدة.

إن هذا النوع المختار الذي يجمع فيه الشاعر بين عروض معينة، وضرب معين لم يضع له القدماء اسماً. وإنما اكتفوا بذكر عدد الأعاريض والأضرب في البحر الواحد.

ففي الكامل مثلاً توجد ثمانية اختيارات منه، بحسب ما يطرأ على عروضه وضربه من تغيير. فإذا أراد الناقد أن يميز اختياراً واحداً منها، فلا بد من أن يذكر عروضه وضربه معاً، لأنه لا يمتلك اسماً له.

وإذا كان هذا جارياً في قصيدة الشطرين، فإنه لن يجري في الشعر الحر، لأنه شعر ذو شطر واحد لا عروض له، وإنما له ضرب فقط. لذلك وضعت الناقدة مصطلح «التشكيلات»[١] وأرادت بها الشكل العروضي لضرب القصيدة في الشعر الحر. وهي تعادل في العروض القديم مجموع العروض والضرب في البيت الواحد الذي لم يضع له العروضيون من القدامى اسما[٢].

---

١) ينظر: قضايا ٨٨.

٢) ينظر: د. عبد الهادي محبوبة، مقدمة الطبعة الأولى لكتاب «قضايا الشعر المعاصر» الملحقة بآخر الطبعة السادسة، ٣٥٠ ـ ٣٥١.

وقد شاع مصطلح « التشكيلات » على أقلام بعض العروضيين حتى وجدناه بغير إحالة إلى الناقدة، كأنه مصطلح قديم[١]. وما ذلك إلاّ لأنه كان أكثر دقة من أية تسمية أخرى بما فيها « أنواع ». لأننا لو قلنا: « أنواع البسيط » لما كنا دقيقين في التسمية عروضياً كما لو قلنا تشكيلات البسيط.

الشعر الحر:

وهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر[٢]. وكل ما فيه من غرابة أنه يجمع الوافي والمجزوء والمشطور والمنهوك جميعا[٣]، ويباح فيه أن يقع في ضربه كل ما تجاور في عروض وضرب لبيت خليلي واحد[٤]، لأنه شعر تفعيلة[٥].

وتؤكد الناقدة أنها هي التي أطلقت على هذا الأسلوب الشعري مصطلح « الشعر الحر » مندفعة إلى التجديد بتأثير من معرفتها للعروض العربي من غير أن تتأثر بدعوة أحمد زكي أبي شادي أو غيره من الشعراء لكونها لم تطلّع على تلك الدعوات إلاّ بعد أن شاع مصطلحها وانتشر الشعر الذي دعت إليه في العالم العربي انتشارا جارفا[٦].

وتحقيقاً لما نصبو إليه من توثيق دقيق لهذا المصطلح بداءة، ونهاية

---

١) أدخل مصطفى جمال الدين في كتابة «الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة» معظم مصطلحات الناقدة بما فيها « التشكيلات » من غير إشارة إلى دور الناقدة في وضعها وهذا يؤكد استقرار مصطلحاتها العروضية استقرارا تاما.

٢) قضايا، ٧٧، ٧٨.

٣) نفسه، ١٤٦.

٤) ينظر: قضايا، ٢٧.

٥) ينظر: نفسه، ٣٨.

٦) ينظر: الصومعة/ ١٨٧، كذلك مقدمة الطبعة الخامسة من « قضايا الشعر المعاصر » ١٤-١٧.

ـ من غير إقحام التسمية العربيّة له ـ توصلنا إلى الملاحظتين اللآتيتين:

١ ـ إن مصطلح «الشعر الحر» كان مستخدما قبل أن تدعو إليه الناقدة، لكنه لم يطلق على «شعر التفعيلة»، وإنما أطلق على «مجمع البحور»[١].

٢ ـ إن مصطلح «شعر التفعيلة» الواحدة المكررة كان مستخدماً قبل أن تدعو إليه الناقدة، لكنه لم يسم حراً، وإنما سمي بـ «المنطلق»[٢].

وعلى وفق هاتين الملاحظتين فإن الظن يقود إلى أن الناقدة جمعت بين «التفعيلي» و«الحر» فسمته «الشعر الحر».

لكن قولها: «فما من داع قط إلى أن أطلق على الأسلوب الشعري الذي دعوت إليه اسما أطلقه شاعر أقدم مني على أسلوب شعري آخر دعا إليه»[٣]، يثير فيناً تساؤلاً مؤداه: أمن المعقول أن تكون الناقدة قد خلقت ذلك المصطلح من لا شيء؟.

---

١) أطلق أبو شادي مصطلح «الشعر الحر» على الأسلوب الذي لا يكتفي فيه الشاعر بإطلاق القافية، وإنما يجيز أيضاً مزج البحور حسب طبيعة الموقف ومناسبات التأثير. ينظر: أحمد زكي أبو شادي «الشفق الباكي» المطبعة السلفية، مصر، ١٩٢٦م، ٥٣٥. كذلك مجلة «أبولو» مج١، ع٨، ٨٤٥ ـ ٨٤٧.

٢) أطلق على أحمد باكثير مصطلح «الشعر المرسل المنطلق» على شعر التفعيلة المكررة في مقدمة الطبعة الأولى لمسرحيته الشعرية «أخناتون ونفرتيتي» سنة ١٩٤٠م، وحين أعاد طبعها ثانية سنة ١٩٦٧م، أشار إلى ريادته في التسمية والنظم قائلاً: «فقد قدر لها أن تكون التجربة الأم فيما شاع اليوم تسميته بالشعر الحر، أو الشعر التفعيلي، وأسميه أنا قديماً الشعر المرسل المنطلق... ثم ظهر صداها أول ما ظهر في العراق لدى الشاعرين المجددين بدر شاكر السياب ونازك الملائكة بعد انطلاقها بعشرة أعوام. ثم ما لبث أن شاع هذا الشعر الجديد في العالم العربي كله «أخناتون ونفرتيتي» ط٢، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧م، ٥ ـ ٦، ونذكر القارئ هنا أن «المنطلق» غير «المطلق» لأن الأول يرتبط بالشعر التفعيلي، بينما يرتبط الثاني بالشعر المنثور.

٣) الصومة، ١٨٧.

شعر الشطرين:

حين شاع مصطلح «الشعر الحر» على ألسنة الأدباء وأقلامهم اقتضت الضرورة إيجاد مصطلح آخر للدلالة على كل شعر يجري على النمط العربي الخليلي القديم تمييزاً له من «الشعر الحر» اصطلاحيا. فكان أن شاع مصطلح «الشعر العمودي» اعتمادا على ما حدده المرزوقي في «عمود الشعر» في مقدمته لشرح ديوان الحماسة[١].

ويبدو أن الناقدة وجدته مصطلحاً قاصراً، فضلاً عن أنه يمكن أن يشمل الشعر الحر أيضاً لأنه «لا يزال يجري على الأوزان القديمة، فهو من ناحية الوزن عمودي»[٢]. لذلك وضعت مصطلحها المعروف بـ «شعر الشطرين» حصراً للعمود القديم، وتمييزاً له من أسلوب الشطر الواحد، سواء أكان الشطر ثابت الطول كالأرجوزة، أم كان متغير الطول كالبند والشعر الحر.

وعرفته قائلة: «و هو شعر ذو شطرين متساويين في عدد تفعيلاتهما، قوام الشطر الواحد فيه إما تفعيلتان كما في الهزج والمضارع، أو ثلاث تفعيلات كما في الكامل والسريع، أو أربع تفعيلات كما في المتقارب. ولا يشترط فيه أن يكون العروض والضرب متساويين وإنما يباح في أحدهما ما لا يباح في الآخر... ويحافظ الشاعر على نمط الأشطر عبر القصيدة كلها، فتتبع صدور الأبيات قانونها... كما تتبع الإعجاز قانونها في تناسق لا يخرج عليه الشاعر إلا في البيت المصرّع... وإنما يباح عدم تساوي العروض والضرب لأن هذا شعر ذو شطرين، وذلك هو

---

١) ينظر: أبو علي أحمد بن محمد... المرزوقي «شرح ديوان الحماسة» تحـ: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، ج١، ط١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٧١هـ-١٩٥١م، ٩.

٢) إحسان عباس، اتجاهات، ٢٩.

النمط العربي في كل شعر يجري على هذا الأسلوب[1].

وعلى الرغم من أن مصطلح « شعر الشطرين » بقي محدود الاستخدام لم يشع كما شاع مصطلح « الشعر العمودي » فإن إحسان عباس يدعو إلى تسميته بـ « الشعر المشطّر »[2]. وهي دعوة إن لم تكن تتكئ على مصطلح الناقدة، فإنها تعديل طفيف لا يقدم بديلاً جوهرياً. فضلاً عن أن تسميته بـ « المشطّر »[3] قد تقود الذهن إلى ما عرف بالتشطير حين لا يؤمن الالتباس. لذلك يبقى مصطلح نازك أكثر دلالة، وأدق تسمية من « المشطّر » لعلاقة هذا الأخير بمصطلح إحسان عباس بـ « المغصّن »[4] لم يشع هو الآخر كما شاع مصطلح « الشعر الحر ».

- ٢ -

وضعت الناقدة مصطلحات جديدة في هيكل القصيدة وأصنافه خلال دراستها للشعر المعاصر. وتوقفت عند صفات الهيكل الجديد، فسمت أربع صفات رأت ضرورة وجودها فيه. ولما كانت هذه المصطلحات كلها قد وضعت لتمييز بناء القصيدة من موضوعها آثرنا جمعها في هذا المحور من غير التزام بالتصنيف الهجائي لئلا يتقدم الأخص على الأعم.

هيكل القصيدة:

وتعرفه قائلة: « هو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع »[5].

أما أصنافه فهي:

---

١) قضايا، ٧٤ - ٧٥.
٢) ينظر: اتجاهات، ٢٩.
٣)
٤) نفسه، ٢٨.
٥) قضايا، ٢٣٤.

- « الهيكل المسطّح » وهو الذي يخلو من الحركة والزمن.

- « الهيكل الهرمي » وهو الذي يستند إلى الحركة والزمن.

- « الهيكل الذهني » وهو الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن[١].

ولما كانت دراسة هذه الأصناف وخصائصها مرتبطة بنقد نازك الملائكة التطبيقي، فإننا سنكتفي هنا بتقديمها اصطلاحياً، على أن نعود إليها في الفصل الثالث الذي خصصناه لنقدها في غير حركة الشعر الحر، فنفصل فيها القول. مؤكدين أن هذا التكرار لا بد منه منهجيا.

أما صفات الهيكل الجيد فهي:

- التماسك.
- الصلابة.
- الكفاءة.
- التعادل.

حين عرّفت الناقدة الهيكل بأنه « الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع »[٢] أوجبت في كل هيكل جيد أن يمتلك أربع صفات عامة هي:

التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل. وهذه الصفات مصطلحات وضعتها وهي تستقري الملامح العامة لهيكل القصيدة المعاصرة قائلة: « ولا بد من الوضع إذا أردنا أن نبني أسساً ثابتة لنقد عربي حديث يرتكز إلى إنتاجنا وحياتنا الفكرية المعاصرة »[٣].

أما « التماسك » فإنها قصدت به « أن تكون النسب بين القيم العاطفية

---

١) قضايا، ٢٤١.

٢) نفسه، ٢٣٤.

٣) قضايا، ٢٣٤، وهامش رقم ٠١) من الصفحة نفسها.

والفكرية متوازنة متناسقة، فلا يتناول الشاعر لفتة في الإطار ويفصلها تفصيلاً يجعل التالية تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الإطار»[١].

في حين قصدت بـ «الصلابة» تعريفاً: «أن يكون هيكل القصيدة العام متميزاً من التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري... ويتضمن هذا أن الصور والعواطف ينبغي ألا تزيد عمّا يحتاج إليه الهيكل... لأن الزيادة المعرقلة تفقد القصيدة كثيراً من قيمتها الجمالية»[٢].

أما «الكفاءة» فإن الناقدة تعني بها «أن يحتوي الهيكل على كل ما يحتاج إليه التكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعاً دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجية تساعده على الفهم»[٣]. ولذلك رأت في استعمال الشاعر للألفاظ المعجمية، وإضافته حواشي وشروحاً عن تاريخ الأماكن التي يتغنى بها خروجاً على صفة «الكفاءة» لأن القصيدة «التي تحوجنا إلى أن نقرأ عنها حاشية أو شرحاً نثرياً ليست قصيدة جيدة، ولعلها - من وجهة نظر الفن - فشل يعترف به الشاعر نفسه»[٤].

أما «التعادل» الذي هو رابع صفات الهيكل الجيد فقد قصدت به «حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل، وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا في والنقطة الختامية. وإنما يحصل التعادل على أساس

١) قضايا، ٢٣٦. وعلى وفق هذه الصفة رأت في قصيدة السياب «حفار القبور» خروجاً على التماسك، لأن السياب لم يوازن بين مشاهد القصيدة الأربعة، فقد «تلكأ طويلاً في المشهد الأول، وحلل نفسية الحفار في بطء شديد. ثم تقدم في عجالة إلى المشاهد الثلاثة الباقية فأجهز عليها في غير عناية»، ٢٣٦.

٢) نفسه، ٢٣٦ - ٢٣٧.

٣) نفسه، ٢٣٧.

٤) قضايا، ٢٣٨.

خاتمة القصيدة، حيث يقوم توازن خفي ثابت بينها وبين سائر سياق القصيدة»[١].

ولما كان «التعادل» مرتبطاً بخاتمة القصيدة فإن الناقدة اضطرت إلى أن تستخلص قانوناً عاماً يشمل الحالات التي يستعملها الشاعر في اختتام قصيدته، ومضمونه «... أن القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضاً واضحاً بين السياق والخاتمة. فإذا كان السياق هادئاً جعل الخاتمة جهورية مجلجلة، وإذا كان السياق متحركاً مال بالخاتمة إلى السكون وهكذا»[٢].

ونحن وإن كنا نرى في صفات الهيكل الجيد ما يدلل على نباهة الناقدة في وضع المصطلح النقدي، إلا أننا لا نرى أن يُعنى النقد بقضية خواتم القصائد، ويضع لها قانوناً. لأننا لو ألزمنا الشعراء بذلك لحولنا تجاربهم من كونها حالات داخلية قد تعبِّر عن رؤى الأعماق، إلى حالات خارجية مصنوعة تقاس فيها الرؤى على وفق قانون معين. وليس من مهمة النقد على الإطلاق التحكم بنهايات الرؤى والتجارب كما نظن.

-٣-

حين راح الشاعر المعاصر[٣] يتكئ على التكرار اتكاء يبلغ أحياناً حدوداً متطرفة، حاولت الناقدة أن تتناوله بنوع من الدراسة البلاغية رغبة في الوصول إلى القوانين الأولية التي يمكن تبريرها من وجهة نظر النقد

---

١) نفسه، ٢٣٩.
٢) نفسه، ٢٤٠.
٣) نقصد بالمعاصر ما كان معاصراً لنا زمنياً، سواء أكان من شعر الشطرين أم من الشعر الحر.

الأدبي وعلم البلاغة معاً[١].. فخلصت إلى القانونين الآتيين:

١. إن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة مهمة في العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة يكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه[٢].

٢. إن التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة وأحدها قانون التوازن. ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها. إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها... إن التكرار يجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها ولا يميل بوزنها إلى جهة ما.»[٣].

وهذان القانونان ـ على حد قولها ـ هما الشرطان الأساسيان في تكرار مقبول، فإذا وجدا صحّ البحث في الدلالات المختلفة التي يقدمها التكرار ـ فيغني المعنى ويمنحه امتدادات من الظلال والألوان والإيحاءات[٤].

وفي ضوء هذين الشرطين وضعت الناقدة مصطلحات جديدة لثلاثة أصناف من التكرار تخضع كلها للقانونين السالفين، هي:

---

١) ينظر، قضايا، ٢٧٥.

٢) قضايا، ٢٧٦.

٣) نفسه، ٢٧٧ ـ ٢٧٨.

٤) ينظر: قضايا، ٢٧٩ ـ ٢٨٠.

ـ التكرار البياني:

وقد رأت في هذا الصنف من التكرار أنه «أبسط الأصناف جميعاً وهو الأصل في كل تكرار تقريباً، وإليه قصد القدماء بمطلق لفظ «التكرار» الذي استعملوه... والغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة»[1].

ـ تكرار التقسيم:

وعرّفته قائلة: «وأما تكرار التقسيم فنعني به تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة... والغرض الأساسي من هذا الصنف من التكرار إجمالاً أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ويوحد القصيدة في إتجاه معين»[2].

ـ التكرار اللاشعوري:

واشترطت في هذا الصنف من التكرار «أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة. ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية.. وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية. ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقاً مريراً على حالة حاضرة تؤلمه، أو إشارة إلى حادث مثير يصحي حزناً قديماً، أو ندماً نائماً أو سخرية موجعة... وإنما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة،

---

١) قضايا، ٢٨٠، ومن أمثلته الجيدة على وفق ما ترى قصيدة السياب «في السوق القديم» ولا سيما المقطع السادس منها. ديوان بدر شاكر السياب، ج١ » ٢١.

٢) قضايا، ٢٨٤. ومن أمثلته الجيدة قصيدة إيليا أبي ماضي «الطلاسم»، ديوانه، ١٩١. وقصيدة علي محمود طه «أغنية الجندول»، ديوانه، ٢٢٥.

في هذا الصنف من التكرار، من كثافة الحالة الفنية التي تقترن بها »[١].

وعلى الرغم من أن مصطلحات الناقدة في أصناف التكرار قد أوضحت أسساً ينبغي للشاعر أن يعتمد عليها حين يلجأ إلى التكرار عامداً، فإن دراسة التكرار ذاته لا تشكّل في العملية النقدية عند التطبيق إلاّ جزءاً دلالياً بسيطاً في الكشف، لكونه يرتبط بأبيات معينة من القصيدة لا بمجملها. فضلاً عن أنه كان موجة من التقليد تعكّز عليها الشعر المعاصر في العقد الرابع والخامس من هذا القرن. أما الآن فإن تلك الموجة قد انحسرت، وأضحى التكرار مملولاً إن لم يكن عيبا. لذلك لم تشع هذه المصطلحات لارتباطها بقصائد مرحلة معينة، إلى جانب أن النقد المعاصر لا يميل إلى إخضاع الشعر المعاصر إلى المصطلحات البلاغية خشية من أن ينعت كاتبه بالتقليدية، والجمود، وعدم مواكبة المرحلة. فقد ألف الناس في زمننا الهجوم على المنهج البلاغي في دراسة الشعر، ولم يألفوا تحبيذه وتقريظه وتشجيع مريديه. اللهم إلاّ في الدراسات الجامعية التي طورت المنهج البلاغي حين أفادت من المصطلحات الأدبية العربية وأدخلتها ضمن محاور الصورة، والرمز، والأسطورة، وغيرها، وتلك قضية يتشعب الحوار فيها.

ـ التشبيه الطويل:

بقي من ابتداعات نازك في المصطلح النقدي ما أسمته بـ « التشبيه الطويل »، قاصدة به ضرباً من التشبيه يستعمله علي محمود طه ويضيف به ابتكارا وتعقيداً إلى أسلوب التشبيه الشائع قديما[٢].

---

١) قضايا، ٢٧٨. ومن أمثلته الجيدة: قصيدة « نهاية » للسياب، ديوان السياب، مج ١ : ٨٨. وقصيدة « الخيط المشدود في شجرة السرو » لنازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، مج٢ : ١٨٧.

٢) ينظر: الصومعة، ٣٠٠.

واحترازاً من أن يظن أنه تشبيه متعدد قالت: « وليست ميزة هذا التشبيه أن المشبّه به متعدد... وإنما سر جماله وأصالته أنه يخلو من جمود القطيعة التي درجت قديما »[1]. ومثلت له بقوله:

هل سمعت أذناك قصف الرعود في صخب البحر وعصف الرياح؟

هل أبصرت عيناك ركض الجنود في فزع الموت وهول الكفاح

إن كنت لم تبصر ولم تسمع فقف إلى ميدانها الأعظم

ما بين ميلادك والمصرع ما بين نابي ذلك الأرقم![2].

لتعلن في ختام هذا الاستشهاد أن علي محمود طه يصب التشبيه في مشهد كامل « فهو لا يقول إن حياة الإنسان من ميلاده إلى مصرعه تشبه قصف الرعود وركض الجنود، وإنما يبدأ بوصف الرعود القاصفة، والجنود الفزعين وصفاً مثيراً ثم يدعو القارئ إلى أن يشهد ما يشبه ذلك في حياة الإنسان من الميلاد إلى الوفاة. وهذا الأسلوب أكثر شاعرية من أسلوب التشبيه القديم، لأنه لا يعطي التشبيه حسب، وإنما يضيف إليه التلوين العاطفي والانفعال »[3].

وعند مراجعتنا لـ « لمعجم المصطلحات البلاغية وتطورها » تبين لنا أن هذا التشبيه الذي ابتدعته الناقدة قريب جداً مما سمّي قديماً بـ « التصريع » أو « النفي والجحود » إن لم يكن هو عينه[4]. وهذا النوع وإن كان قديماً إلاّ أن الدارس لا يعدم وجود ميل إليه في شعرنا المعاصر[5]،

---

١) الصومعة: ٣٠٠ ـ ٣٠١.

٢) قصيدة « الله والشاعر » ديوان علي محمود طه، ١٠٥.

٣) الصومعة، ٣٠١ ـ ٣٠٢.

٤) ينظر: أحمد مطلوب « معجم المصطلحات البلاغية وتطورها » ج٢: ٣٠٩ ـ ٣١٢.

٥) كما أثبت ذلك الدكتور أحمد مطلوب في كتابه « الصورة في شعر الأخطل الصغير »، ٤٧، وما بعدها.

لأن الشاعر يتخذ وجه الشبه محوراً للتشبيه، فتجيء الصورة متدرجة مطردة من غير أداة تشبيه كما في قصيدة «أ غضاضة يا روض» لبشارة الخوري[1].

ومع أن مصطلح «التشبيه الطويل» كان محاولة جادة في تطوير المصطلح البلاغي وإثرائه[2]، إلاّ أنه بقي حبيس كتابها «الصومعة والشرفة الحمراء» فلم يرَ النور على أيدي النقاد المعاصرين، شأنه في ذلك شأن «التكرار» الذي استبعد من دائرة النقد المعاصر. ولعل السبب أن التسمية توحي بالطول وليس بدلالة التشبيه، وطريقة صياغته وتوظيفه.

---

١) ينظر: أحمد مطلوب «الصورة في شعر الأخطل الصغير»، ٤٩.
٢) ينظر: مصطفى حسين «نازك الملائكة ناقدة»، ٨٨٦ (تذكاري).

المبحث الثاني

محاولات نازك في إبتداع بحور جديدة للشعر الحر

تمتلك نازك الملائكة قدرة في مجال الإحساس الإيقاعي المرهف جعلها من أكثر شعراء جيلها معرفة بالخصائص الصوتية التي تتشكل منها موسيقى الشعر العربي.

فدراستها الدقيقة لأوزان الخليل العروضية، ومتابعتها لإيقاع الشعر الحر، ومحاولاتها الجديدة في نظم الشعر باستخدام التفعيلات الصافية، ودرايتها بالعيوب العروضية التي وقع فيها شعراء محدثون، واعتمادها على الحسّ الشعري، والذوق المرهف، مكّنها من أن تستنتج قواعد عروضية لإيقاع الشعر الحر ظلّت ـ على الرغم مما قيل فيها سواء أكان قبولاً مؤيداً أم امتناعاً متحفظاً ـ أساساً لكل تطلع نحو الاكتشاف أو الإبداع في مجال موسيقى الشعر. إن محاولات نازك في إبتداع بحور جديدة للشعر الحر لم تكن أولى المحاولات، فقد سبقها غيرها[1].

---

١) إذا استثنينا محاولات أحمد زكي أبي شادي فيما أسماه بـ « الشعر الحر » لكونها تقوم على مزج البحور على أسلوب « شعر الشطرين »، فإن محاولات السياب تبقى أولى محاولاتِ الإبتداع في الشعر الحر. لأنه اتخذ من أكثر « البحور الممزوجة » صعوبة مجالاً في تقديم المحاولات على أسلوب الشعر الحر. فمزج بين التفعيلتين بحرية تامة مستعيناً بتنوع الأضرب في أحيان كثيرة. فنظم البسيط: « أفياء جيكور » و« سفر أيوب » و« بور سعيد » و« يا غربة الروح » و« رسالة ». ونظم في الطويل « ها ها هوه » ونظم في الخفيف « ثعلب الموت ». إلا أن أخطر المحاولات كانت في

لكن محاولاتها كانت أقدر من محاولات غيرها على الإقناع لما تضمنته من حجج فرضية، وأمثلة تطبيقية سيحاول هذا المبحث أن يجلي القول فيها عروضياً ليتطلع إلى الحكم عليها نقديا.

محاولات نازك في الإبتداع ثلاث، هي:

١ ـ محاولتها في المخلّع المزيد*[1]

لما كان وزن «مخلّع البسيط» على الشكل الآتي:

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

فإن نازك لاحظت أن من الممكن أن تقسم تفعيلاته تقسيماً جديداً، بأن تجعل في الشطر الواحد منه تفعيلتين، فيصبح وزناً صافياً، هكذا:

«جيكور أمي» التي مزج فيها بين الخفيف والرمل والرجز:

تلك أمي، وإن أجئها كسيحا

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

لاثماً أزهارها والماء فيها، والترابا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ونافضاً بمقلتي، أعشاشها والغابا

مفاعلن مفاعلن مستفعلن مفعولن

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وذكر في هامشها: «إذا كان ٣ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) = ٣ فاعلاتن، ٣ مستفعلن، ٣ فاعلاتن، فإن الفرضية التي تقوم هذه القصيدة موسيقياً عليها صحيحة. أرجو أن تتاح الفرصة لتجربة هذه الفرضية على جهاز الأصوات الذي سبق للدكتور محمد مندور أن قام ببعض التجارب عليه في باريس. غير أني لم ألتزم بذلك إلاّ في الأجزاء الأولى من القصيدة ينظر: ديوان بدر شاكر السياب مج١٨٦:١، ٢٤٨، ٤٩٢، ٦٦٠، ٧٠٧، ٦٣٥، ٤٤٧، ٦٠٩.

١) * هذه التسمية مني.

مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن[1]

وذلك بزيادة حرف واحد على وزنه الأول بعد ترتيب طفيف ففي حركاته وسكناته.

لأن وزن «مستفعلن فاعلن فعولن»

هو نفسه «مستفعلن فا علن فعولن»

وهو مساو بالحركات والسكنات لوزن:

مستفعلاتن مفاعلاتن

وبعد زيادة الحرف يصبح:

مستفعلاتن مستفعلاتن

وبتكرار «مستفعلاتن» أي عدد من المرات في الشطر الواحد ينتج شعر حر كالآتي:

مستفعلاتن مستفعلاتن

مستفعلاتن مستفعلان مستفعلاتن

مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلان

وتبريراً لهذا التشكيل الذي ارتضته، وتعليلاً لزيادة الحرف على وزنه الأصلي قالت: «وأول سؤال يتبادر إلى ذهن القارئ الذي لا يحس العروض أو يفهمه هو: لماذا لم ينتبه الخليل بن أحمد إلى هذا الوزن، ولماذا لم يكتبه على مستفعلاتن مفاعلاتن؟ وجواب على هذا السؤال أن التفعيلات العشر التي جعلها الخليل أساساً لعروضه لا تتضمن الزيادات والنقصان، فهو قد وضع التفعيلة (مستفعلن) دون زيادة ولا نقصان. فإذا اعترتها زيادة سبب خفيف (تن) فإن الخليل لم يسمح

---

١) مقدمتها لمجموعتها الشعرية «يغيّر ألوانه البحر».

أن تقع هذه الزيادة إلا في عروض البيت وضربه ومن ثم يكون لدينا (مستفعلاتن مستفعلاتن) ولا يجوز أن نقول (مستفعلاتن مستفعلن) لأن هذا السبب الخفيف لا يزاد في حشو البيت مطلقا .

ولذلك أيضاً جعل الخليل وزن مخلّع البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن) . ومهما يكن فإذا كتبنا الوزن بزيادة حرف واحد على مخلّع البسيط الخليلي (مستفعلن فاعلن فعولن) نتج لدينا (مستفعلاتن مستفعلاتن) وهو وزن صاف يضيف بحراً جديداً إلى شعر التفعيلة . . . وما كدت أهتدي إلى هذا حتى اعتراني فرح غامر، لأن إضافة وزن جديد إلى أوزان الشعر الحر سيوسع مدى هذا الشعر ويعطيه بُعداً جديدا »[1] .

ثم راحت تنظم باندفاع على هذا الوزن، كان من نتائجه : « زنابق صوفية للرسول »[2] و« تمتمات في ساحة الإعدام »[3] .

وبعد سنة من محاولتها هذه عادت ثانية إلى هذا الوزن سنة ١٩٧٥م لتنظم منه قصيدة طويلة هي (نجمة الدم)[4] .

فمن القصيدة الأولى قولها :

البحر إغماء لحن حب، البحر زرقة

البحر طفل مسترسل الشعر،

للضحى فوق مقلتيه انكساره،

رفة،

وشهقة .

---

١) مقدمتها لمجموعتها الشعرية « يغيِّر ألوانه البحر » ٦ - ٧ .

٢) يغيّر ألوانه البحر، ٥٢ .

٣) نفسه، ١٥٢ .

٤) نشر قسم قليل منها في مقدمته « يغيّر ألوانه البحر » على أمل أن تضمّها مع قصائد سنة ١٩٧٥ م في مجموعة جديدة . ثم نشرتها مجلة « الآداب » البيروتية في عددها الثاني عشر (كانون أو ١٩٧٥ م) .

البحر تلهو عرائس الماء في تراميه ألف جوقة.

وتقطيعه:

البحر إغما ء	لحن حب	البحر زرقة	
مستفعلاتن	مفاعلاتن	مستفعلاتن	
البحر طفل	مسترسل الشع ر للضحى فو		ق مقلتيهن
مستفعلاتن	مستفعلاتن	مفاعلاتن	مفاعلاتن
كسارة رف	فة وشهقة		
مفاعلاتن	مفاعلاتن		
البحر تلهو	عرائس الما	ء في ترامي	هي ألف جوقة
مستفعلاتن	مفاعلاتن	مفاعلاتن	مستفعلاتن

ومن القصيدة الثانية:

بالموت، والحب، والعيون الغرقى الأسيرة

نحن ارتفعنا

نحن مع البرق قد نصعنا

ومن حليب الفداء والشمس قد رضعنا

وتقطيع المقطع:

بالموت والحب	بو لعيونل	غرقل أسيرة
مستفعلاتن	مفاعلاتن	مستفعلاتن
نحن مع البر	ق قد نصعنا	
مفتعلاتن	مفاعلاتن	

ومن حليب الـ فداء والشم س قد رضعنا

مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

وفي هوامش مجموعتها الشعرية «يغيّر البحر ألوانه» المثبتة في آخر المجموعة عادت ثانية لتعلن أنها كانت قد أفادت في استخراج هذا الوزن من نشيد للرصافي كان التلاميذ يغنونه - وهي منهم - في مرحلة الطفولة وأوله:

سمعت شعراً للعندليب تلاه فوق الغصن الرطيب

مفاعلاتن مستفعلاتن مفاعلاتن مستفعلاتن

إذ قال نفسي نفس رفيعة لم تهو إلاّ حسن الطبيعة[١].

مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن

فقالت: «فأظنني قد استفدت من تفعيلات الرصافي في استخراج هذا البحر من بحور الشعر الحر إذ جعلت (مستفعلاتن) تفعيلة كاملة في بحر صاف جديد نوسع فيه دائرة البحور المستعملة في الشعر الحر. وستكون هذه أول حالة في تاريخ العروض العربي ترد فيها تفعيلة مصابة بعلة زيادة في حشو البيت وضربه معا. وليس يخفى أن هذا سائغ في الشعر الحر، غير مقبول في شعر الشطرين»[٢].

ثم أشارت إلى أن الرصافي لم يلتزم بالحرف الزائد في الأشطر كلها في القصيدة وإنما عاد إلى وزن «مخلّع البسيط» في مواضع مختلفة من قصيدته، وذلك لأنه لم يكن يتعمد زيادة الحرف على الوزن. وإنما ورد ذلك خطأ وهو ينظم على وزن مخلّع البسيط قوله:

---

١) «أغرودة العندليب» ديوان الرصافي، ط٦، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، ١٣٧٩هـ - ١٩٥٩م، ٢٤٦.

٢) يغيّر البحر ألوانه، الهوامش ١٩١.

فالعيش عندي فوق الغصون   لا في قصور ولا حصون

مستفعلن فاعلن فعولن

= « مستفعلاتن مفاعلاتن »

أطير فيها من فرط وجـــدي   من غصن ورد لغصن ورد

مستفعلن فاعلن فعولن

= « مستفعلاتن مفاعلاتن »

يـا قــوم إني خلقـت حـــراً   لم أهو إلاّ الفضاء مقرا

مستفعلن فاعلن فعولن

= « مستفعلاتن مفاعلاتن »

وتبريراً لهذا الخروج قالت: «إن الرصافي لم يتعمد الخروج على تفعيلات الخليل وإنما ورد ذلك عرضاً وهو في وهج الحالة الشعرية، كما حدث لي وأنا أصوغ قصيدتي « زنابق صوفية للرسول »[1].

تلك كانت محاولتها في « مخلّع البسيط » وأهم آرائها فيه. وليس خافياً أن هذا الوزن في عروضه الخليلي هو أحد مجزوءات البسيط الشائعة، لكنه على شيوعه نادر الاستعمال، قليل الشواهد، وقد توصل إلى ذلك بعض دارسي العروض المعاصرين. وذلك لتداخله مع تشكيلات بحور أخرى[2]، إلى جانب أن دقة وزنه وتركيبه الإيقاعي من الصعوبة بحيث

---

١) يغيّر البحر ألوانه، ١٩٣ .

٢) أهمل مصطفى جمال الدين كثيراً من مجزوءات البسيط، ومنها أحد التشكيلات التي قادت إلى وزن مخلّع البسيط، وهو المجزوء ذو العروض المقطوعة والضرب المقطوع:

« مستفعلن فاعلن مفعولن   مستفعلن فاعلن مفعولن »

وذلك لثقل وزنه على ما يقول. ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ١٢٨ . كذلك قال فيه الشيخ جلال الحنفي:

أوقع الكثير ممن نظموا فيه في مصيدة الخروج على الوزن، وارتكاب الأخطاء العروضية. ولعل خروج عبيد بن الأبرص على الوزن في مواضع مختلفة من معلقته خير دليل على ذلك[١] حتى قال فيه المعري:

وقد يخطئ الرأي أمرؤ، وهو حازم،

كما اختل، في وزن القريض عبيد[٢]

ونازك نفسها خرجت على الوزن في تينك القصيدتين التجريبيتين، ففي قصيدة «زنابق صوفية للرسول» كثير من الخروج على الوزن مثل قولها:

وقلت يا طائري، يا زبرجد[٣]

مفاعلاتن فعولن فعولن

وفي «تمتمات في ساحة الإعدام» خروج ثقيل أدى إلى كسر عروضي واضح في مثل قولها:

كنت الفدائي أنت، الفدائية القانتة

أنا، وكنا مبتسمين[٤]

لأنه يصبح بهذا الشكل عند التقطيع:

«وشواهده في الشعر العربي قليلة نادرة... على أن مخلعات البسيط كثيرة وقد رددنا بعضها إلى المنسرح.. وما أكثر ما هممنا أن نرد االمخلع الذي نحن في صدده إلى السريع ليكون نمطاً من موشحاته» ينظر: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، هامش ص ١٧٤.

١) مثلاً في قوله:

إما قتيل، وإنا هالك   والشيب شين لمن يشيب

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن

ينظر: شرح القصائد العشر للتبريزي، ط٢، مطبعة السعادة، القاهرة ١٩٦٤م، ٥٣٨.

٢) لزوم ما لا يلزم (دار صادر ودار بيروت)، بيروت ١٩٦١، مج١: ٣١٧.

٣) يغيّر ألوانه البحر ٥٦.

٤) نفسه، ١٥٤.

مستفعلاتن فعولن فعولن فعولن فعل

مفاعلاتن مفتعلاتن

وقد تنبهت على هذا الخلل فقالت: «و الغريب أن سمعي يتقبل هذا حتى الآن. وكانت التفعيلة (فعولن) تشاكسني وتظهر فجأة في أواخر بعض الأشطر. وبعد ذلك حاولت أن أصحح الخطأ فوجدت أن القصيدة ستتفكك وتزول حرارة المعاني فآثرت أن أتركها كما هي على أن أتحاشى الخطأ في المستقبل. وبالفعل عدت عام ١٩٧٥ م إلى الوزن الجديد ونظمت منه قصيدة طويلة هي (نجمة الدم) لم أخرج فيها على الوزن مطلقاً، وإنما حافظت على (مستفعلاتن) عبر القصيدة كلها»[١].

وحين قرأنا القصيدة ـ بعد بحث عنها يعرف معاناته الدارسون ـ وجدناها لا تخلو من خروج على الوزن كما في قولها:

وخلف أحداقهم تسهر العاصفات تسهر[٢].

وهو خرود طفيف إذا ما قورن بخروج تينك القصيدتين.

إن محاولة نازك على ما فيها من تنظير وتقعيد لهذا الوزن كانت وليدة خروج غير متعمد من بعض الشعراء على وزن «مخلّع البسيط» الخليلي، وما أثاره بعض العروضيين من نقاش حول قصيدة الرصافي[٣]. فاستثمرته

---

١) مقدمة (يغيّر ألوانه البحر).

٢) قصيدة (نجمة الدم) مجلة الآداب البيروتية، العدد الثاني عشر (كانون أول ١٩٧٥ م)، ٣ر٢.

٣) ينظر: ما كتبه زكي كاظم جعفر، وعطا ترزي باشي عن هذا الوزن في مجلة «الأقلام» البغدادية في الجزء الثاني عشر من السنة الثالثة (آب ١٩٦٧ م). والجزء الثاني من السنة الرابعة (تشرين الأول ١٩٦٧).

ولعل ما أورده «عطا ترزي باشا» من رأي في هذا الوزن جدير بالملاحظة وخلا صته: أن الوزن «مستفعلاتن مستفعلاتن» غير داخل في الأوزان العربية القديمة، لأنه وزن خاص بالشعر التركي المتأخر، حيث استعمله كل من نامق كمال وعبد الحق حامد، وتوفيق فكرت، وكلهم من الشعراء المتأخرين. وهو يعد من مجزوءات

بعد ترتيب طفيف في الحركات والسكنات، ودعت إليه على أنه وزن جديد.

غير أن هذه المحاولة لم تلق من يؤيدها من شعراء الشعر الحر، لأننا لم نجد في معظم دواوينهم التي اطلعنا علينا قصيدة واحدة تستجيب لهذه الدعوة، وذلك لأن هذا الوزن ـ على ما نظن ـ في عروضه الخليلي وزن دقيق يتركب من إيقاع راقص لا يتأتى إلا لمن تمكن من العروض فطرة، ونظم فيه اعتماداً على حسه الموسيقي، لا على القواعد الموضوعة. فكيف الحال بمن لا يمتلك الحسّ وهو ينظم على محاولة الناقدة المشروطة بالترتيب، والزيادة؟!

٢ ـ محاولاتها البندية[1]

البند شعر يلتزم في شكله العروضي الشطر الواحد لا الشطرين، ويعتمد في إيقاعه على تفعيلة صافية واحدة تتكرر بحسب طول الشطر

الرجز». ويمكن تقطيعه على صورة «فعلن فعولن فعلن فعولن» بفتح الفاء وسكون العين وضم اللام في «فعلن». وعنده ينبغي عدّ هذا الوزن من مجزروءات المتقارب. كما يصح تقطيعه على صورة «مفعولن فعلن مفعول فعلن» بضم اللام في «مفعول». وهذه الصور الثلاث المتطابقة هي التي التزمها الرصافي في قصيدته أغرودة العندليب « ولابد أنه اقتبسها من شعراء الترك، وبوجه خاص الشاعر المعروف توفيق فكرت زعيم مدرسة (ثروت فنون الأدبية) التي تأثر بها الرصافي كثيرا». ينظر: تعقيب على رأي في عالم العروض، مجلة «الأقلام» ج٢، السنة الرابعة، تشرين الأول ١٩٦٧م، ١٣٢ ـ ١٣٣ ... ولكن العروض التركي عربي!.

١) نشرت مجلة «البيان» النجفية التي أصدرها علي الخاقاني سلسلة البنود في الأعداد: ١، ٢، ٣، ٤ من سنتها الأولى ١٩٤٦م، والأعداد: ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٤٦، من سنتها الثانية ١٩٤٧م. وهي المحاولة الأولى على ما نظن في جمع البند. أما كتاب المرحوم عبد الكريم الدجيلي «البند في الأدب العربي تاريخه ونصوصه» المطبوع في بغداد سنة ١٩٥٩ م في مطبعة المعارف فقد جمع فيه مئة بند لثمانية وأربعين شاعراً. وهو أول كتاب نبه الدارسين على شعر البند، وهيأ لهم أمثلته الكثيرة، وحاول أن يؤرخ له.

وقصره، وحالة المعنى المراد تأديته. وتبرز فيه القوافي، وتتعدد بشكل تكون فيه قريبة الشبه بالنثر المسجوع. وما ذلك إلاّ لأن هذا اللون من الشعر تضمنته رسائل إخوانية «ألف الشعراء الذين ينظمون البند أن يرصفوه كما يرصفون النثر بحيث يبدو لنا حين ننظر إليه وكأنه نثر اعتيادي»[1].

ولا يعرف بالضبط تاريخ نشوئه في الأدب العراقي، وكل ما قيل فيه أنه وجد في جنوب العراق، وفي البحرين، ومنطقة الأحواز من أدباء كانت تغلب عليهم الثقافة الدينية، أو التعليم في النجف الأشرف، ثم انتشر في الأوساط العراقية. ولم تعرفه الأقطار العربية الأخرى[2].

ولعل أقدم ما وصل إلينا من هذه البنود طبقاً لما أجمع عليه الباحثون - هي بنود شهاب الدين الموسوي المعروف (بابن معتوق الحويزي) المتوفي سنة ١٠٨٧هـ، وهي لا تدل على أنها أقدم الأمثلة[3].

ويرى الدكتور أحمد مطلوب أن ظهوره في العراق «يعد من مظاهر ثورة تجديدية عارمة في الأدب العربي، بيد أنه ولد في حقبة كانت الأمة العربية فيها ترزح تحت نير العبودية، وكان الركود والتقليد قد خيّما على الجو الأدبي»[4].

ويبدو أن اعتماد البند على إيقاع التفعيلة الواحدة جعله أقرب إلى

---

١) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر، ١٩٥.

٢) ينظرمصطفى جمال الدين - الإيقاع في الشعر العربي، ٢٣٥.

ومن الجدير بالذكر أن مجلة (البيان) قالت عنه في عددها الأول لسنة ١٩٤٦م «هو أحد فنون الأدب، أو قل هو شعر مقفى غير موزون،... ظهر في فجر القرن الحادي عشر الهجري وانتشر انتشاراً هائلاً في البحرين والأحواز والعراق. واختص به أعلام اشتهر من بينهم ابن الخلفة محمد بن إسماعيل الحلي وجماعته».

٣) ينظر مصطفى جمال الدين - الإيقاع في الشعر العربي، ٢٣٥. والدكتور أحمد مطلوب - النقد الأدبي الحديث في العراق، ١٩١.

٤) النقد الأدبي الحديث في العراق ١٩٢.

الشعر الحر منه إلى شعر الشطرين، بل أن بعض شعراء الشعر الحر كانوا قد نظموا بنودا وعدّوها شعر حراً»[1].

وفي دراسة نازك للبند توصلت إلى «إن له خاصيتين واضحتين لا بد من توافرهمها فيه:

١. أنه شعر ذو أشطر غير متساوية الطول. وكلما كان تنوع الأطوال أوضح كان البند أكثر موسيقية وأصالة.

٢. إنه شعر ذو وزنين هما الرمل والهزج، يتداخلان فنياً، مستنداً إلى قواعد العروض العربي، فلا يختتم آخر أشطر الرمل إلاّ بالضرب (فاعلاتن) الذي يمهد لبحر الهزج فيصح أن يليه. وعندما يبدأ الهزج يستمر الشاعر عليه حتى يورد في آخر أحد الأشطر الضرب (فعولن) الذي يمهد لبحر الرمل فيصح أن يعود ثانية، وهكذا.

وإذا اختل أي من هذين الشطرين كانت النتيجة نظماً لا صلة له بالبند»[2].

أما الخطة العامة للتفعيلات في البند فقد ثبتتها على الشكل الآتي:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

* * *

---

١) من ذلك ما نظمه نذير عظمة ونبهت عليه نازك الملائكة في «قضايا الشعر المعاصر»، ٢٠٧.

٢) قضايا، ٢٠٥-٢٠٦.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
* * *

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن فعولن
* * *

فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتان
* * *

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن مفاعيل (الخ)[1].

وحين أصدرت مجموعتها الشعرية «للصلاة والثورة» دعت إلى استعمال البند في الشعر الحر قائلة: «و لعله لم يحاول شاعر قبلي أن يحوله إلى شعر خالص يخرج عن إطار الشعر الأخواني، ورتابة موضوعاته،

١) قضايا الشعر المعاصر، ٢٠٢، ٢٠٣.

وجمود صوره، وتقليدية أفكاره»[١]. ثم أوضحت كيفية الانتقال من بحر الرمل إلى الرجز لما وجدته فيه من صعوبة في الانتقال لئلا يقع الشاعر في الخطأ فيكون بنده مغلوطاً. فضلاً أن الشاعر لا بد من أن يشخّص مواضع الخطأ ليتحاشى الوقوع فيه.

فالشاعر حينما يبدأ بالرمل يستعمل منه «ضربين هما «فاعلاتن» و(فاعلاتان) فإذا استعمل الأول بقي على وزن الرمل لا يتخطاه انتقل إلى الهزج. والشاعر يستعمل من الهزج ضربين أيضاً هما (مفاعيل) و(فعولن) فإذا استعمل الأول بقي على وزن الهزج ولم يتجاوزه. وهو لا يتخطاه إلاّ إذا جاء فجأة بشطر هزجي ضربه (فعولن) فإذ ذاك يعود حالاً إلى الرمل. وهذا التنسيق قد يبدو صعباً لمن لم يمارس نظم البند. ولكنه حين يمضي فيه سيجده سهلاً جذاباً لا سيما أن وراء هذا الشكل منطقاً موسيقياً دقيقاً. فإن الشاعر لا ينتقل من الرمل إلى الهزج إلاّ لأن (فاعلاتان) التي جاءت ضرباً للرمل تأتي بالمقطع (علاتان) المساوي للتفعيلة (مفاعيل) تفعيلة الهزج. أما كيف تتم النقلة من الهزج إلى الرمل فبورود ضرب الهزج (فعولن) الذي هو الجزء الأول من (فعولن فا) المساوية في حركاتها وسكناتها للتفعيلة (مفاعيلن) نفسها فكأن الشاعر لم ينتقل من الهزج أصلاً مع أنه انتقل. أن الموسيقية العذبة الجميلة في هذا الوزن قائمة على هندسية دقيقة تجعل السمع يقبلها قبولاً تاماً. لذلك يتم الانتقال دون أن يقصد الشاعر. أو أن الشاعر ينتقل ـ إن كان لا يعرف العروض ـ بالسليقة دون أن يلاحظ أنه انتقل. وتلك في نظري، هي الطريقة التي نشأ فيها البند أول مرة، فلا أظن أن الشاعر جلس وقنّن ونسّق ورتّب للانتقال من وزن إلى وزن، وإنما تم ذلك بفطرة

---

١) مقدمة «للصلاة والثورة»، ٢٦.

موسيقية موهوبة، كما نشأ الشعر كله في الحياة الإنسانية»[١].

وبعد هذا التنظير الذكي، ووضعها المقياس العروضي للبند راحت تعرض محاولاتها لإدخاله في الشعر الحر على نحو تطبيقي، فنظمت قصيدتين بنديتين هما: «الملكة والبستان» و«سبت التحرير» قالت في الأولى:

أرضه تبر وأسرار

وفيه تثمر النار

سيولاً من تسابيح، وليمون، وأسلحة، وثوار

وفيه يدفق الضوء إلى قلب العناقيد

وتخضّل المواعيد

تدوس الريح ـ إذ تعبر المرج ـ سجاجيد

من العشب الطريِّ

إنه بستان ثوار وزيتون شذيّ[٢].

وتقطيعها:

فاعلاتن فاعلاتان	(رمل)
مفاعيلن مفاعيل	(هزج)
مفاعيلن مفاعيل مفاعيلن مفاعلتن مفاعيل	(هزج)
مفاعيلن مفاعيل مفاعيلن مفاعيل	(هزج)
مفاعيلن مفاعيل	(هزج)

١) مقدمتها لمجموعة «للصلاة والثورة» ٢٦ ـ ٢٨.

٢) «الملكة والبستان» مجموعة «للصلاة والثورة»، ٧٧، ٧٨.

مفاعيلن مفاعيل مفاعيل مفاعيل	(هزج)
مفاعيلن فعولن	(هزج)
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	(رمل)

وقالت في الثانية:

قبل يوم السبت كُنّا مستذلين

وفي أعيننا يبكي ويمطر ليل تشرين

وكان الحزن، خلف شرود نظرتنا، سكاكين

تسولنا على أسوار بياراتنا، عشنا

جياعاً تحت ظل نخيلنا المضني

وفوق مشارف الوهام شيدنا

مساكننا، وفي أروقة الكلمات خيمنا

وفي الحلم ملكناها، فلسطين[٣].

وتقطيعها:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان	(رمل)
مفاعيل مفاعيلن مفاعلتن مفاعيل	(هزج)
مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن مفاعيل	(هزج)
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن	(هزج)
مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن	(هزج)
مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن	(هزج)

٣) «سبت التحرير» مجموعة «للصلاة والثورة» ١٦٥، ١٦٦.

مفاعلتن مفاعيل مفاعلتن مفاعيلن (هزج)

مفاعيل مفاعيلن مفاعيل (هزج)

مما تقدّم يتضح أن البند الذي دعت نازك إلى استخدامه يتألف من وزنين هما الرمل والهزج، بحيث ينتقل الشاعر من أحدهما إلى الثاني على وفق مقياس عروضي خاص لا يجوز الخروج عنه، لهذا فإن ما كان من البند خارج هذا المقياس العروضي، كاستخدام الهزج وحده، أو الرمل وحده، أو الانتقال من الهزج إلى الرمل وبالعكس بلا تمهيد للانتقال يعدّ جهلاً في ناظمه، وقصوراً في المعرفة[1]. وهي بهذا تخالف من يقول أن البند قد استوحاه واضعه من الآية الكريمة: «و قرآنا فرقناه لتقرأه على مكث ونزلناه تنزيلا»[2]. لأن تقطيع الآية الكريمة عروضياً يدل على أنهم نظموه على الهزج ليس غير:

«مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن»

فضلاً عن أنها رفضت آراء مصطفى جمال الدين في عروض البند القائلة بوجود ثلاثة أنواع منه هي: بنود الهزج الصافي، وبنود الرمل الصافي، والبنود المزدوجة[3]. وردت عليه تلميحاً من غير ذكر اسمه صراحة، وسمّته «المجادل»[4]، وأصرّت على مقياسها العروضي له في مقدمتها لمجموعتها الشعرية «للصلاة والثورة»[5] حين دعت إلى استخدامه في الشعر الحر.

إن محاولتها في البند، وما وضعته من مقياس عروضي جديد له،

---

١) ينظر: قضايا ٢٠٤ ـ ٢٠٧.

٢) الآية ١٠٦ من سورة الإسراء. ينظر في ذلك: مجلة «البيان» النجفية، ع١ لسنة ١٩٤٦م،٩.

٣) ينظر: الإيقاع، ٢٣٥ ـ ٢٧٧.

٤) ينظر: قضايا، ٢١٠ ـ ٢١٢.

٥) ط١، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٨م، ٢٦ ـ ٣٣.

قادتنا إلى نتيجتين جديرتين بالذكر:

١. إنّ استعمال البند في الأدب العراقي سواء أكان هزجياً، أم رملياً، أم مزدوجاً يثبت كونه أقدم المحاولات استعمالاً للتفعيلة الصافية في نظم الشعر. وهو بهذا يشكِّل المفتاح الذي ولج بواسطته شعراء الحركة الجديدة إلى باب استعمال البحور الصافية «ويمكن أن نعدّه ـ طبقاً لما يرى الدكتور أحمد مطلوب ـ طليعة للشعر الحر الذي اتخذ ألواناً متعددة عند الشعراء المجددين»[١].

٢. إنّ التطبيق الذي طرحته الناقدة خالف القواعد التي وضعتها. فقد خرجت من تفعيلة الهزج إلى تفعيلة الوافر «مفاعلتن» في كل القصائد التي نظمتها، فأصبح البند مزيجاً من الهزج، والوافر، والرمل، نجد ذلك في قولها:

وفوق مشارف الأوهام شيّدنا

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلُن

مساكننا، وفي أروقة الكلمات خيّمنا[٢]

مفاعلتن مفاعيل مفاعلتن مفاعيلن

وقد حاولت أن تبرره قائلة: «إن القدماء من شعرائنا قد وقعوا فيه قبلي مثل السرّاج والورّاق، كما وقع فيه الشعراء المعاصرون أيضاً. وليس فيه ضير كبير.. كذلك يجب أن أعترف بأن شعراء البند القدماء لم يأتوا بتفعيلة الوافر في سياق البند ـ فيما أعلم ـ فإن بنودهم كانت كلها من الهزج والرمل، أو من الهزج وحده أحياناً، في حين جاء بندي أنا

١) النقد الأدبي الحديث في العراق، ١٩٢.

٢) قصيدة «سبت التحرير» للصلاة والثورة، ١٦٦.

أحياناً من مجزوء الوافر والرمل. وهذه إضافة أضفتها أنا إلى البند وأرجو أن تكون مستساغة[1]. وهو تبرير غير مقبول إطلاقاً، لأنه يخرج على المقياس الذي وضعته، إلى جانب أنه يعقد البند تعقيداً يصح القول في إبقائه على وضعه الأول أكثر سهولة مما اقترحته، لانسيابية الوزن فيه، ورقته، وخفّته[2].

٣ ـ محاولتها في الموفور:

إذا صحّ ما يقال من أنّ بعض الاكتشافات العلمية تقع مصادفة للمكتشف فإنّ محاولة نازك في هذا الوزن أسمته بـ «الموفور» وقعت كذلك. فبينما كانت تكتب رسالة لعبده بدوي سألت الله أن يجعل طفلته «دالية» على نحو ما قالت نصاً: «خضراء برّاقة مغدقة» وحينما انتهت من كتابة الرسالة لفتت نظرها هذه الكلمات الثلاث لأنها رنّت في سمعها موزونة على «مستفعلن فاعلن فاعلن». وسرعان ما أمسكت بالقلم لتكمل الشطر الأول الموزون، فكانت قصيدة «تحية للطفلة دالية» حصيلة لهذا اللعب بالوزن[3]، قالت فيها:

---

١) مقدمة «للصلاة والثورة» ٣٠.

٢) مثال على ذلك بند الشاعر صالح الجعفري (١٩٠٨ ـ ١٩٧٩ م) وهو أحدث بند ضمّه ديوان مطبوع. يقول فيه: «رسولي للغريين. إذا ما اكتملت عينك بالنور الآلهي تجلى مشرقاً من قبة الحق. فعم الغرب، والشرق. وآنست سنا النار التي آنسها موسى بن عمران. فما زاد على أن خرّ مصعوقاً من الدهشة حيران. وشمّت الهالة الغرّا. تحوط الآية الكبرى، التي فصّلها القرآن تفصيلاً. «و قرآنا فرّقناه لتقرأه على الناس على مكث ونزلناه تنزيلا» فعفّر خدك الأيمن، في ذلك الثرى الأقدس...» ينظر ديوان الجعفري (صالح عبد الكريم)، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٥م، ٤٧٩.

٣) ينظر: «للصلاة والثورة»، ٣٤.

خضراء برّاقة مغدقة　　　كأنها فلقة الفستقة

شفاهها شفق أحمر　　　كم حاول الورد أن يسرقه

الشعر سبحان من لمّه　　　والصوت سبحان من رقّقه[١]

وحينما قرأها عبده بدوي راقه هذا الوزن فردّ فيها بأبيات عارضها بها وزناً وقافية، ومنها قوله:

كانت وراء المنى وردة　　　وفي ضمير السنا سقسقة

وحين زفت شدا نورها　　　فهزّ أيامي المطرقة[٢]

عندها رأت أن تطرح الوزن على الشعراء بتواضع رقيق لم نألفه في محاولتيها السابقتين قائلة: «و قد رأيت أن أطرح هذا الوزن على الجمهور الأدبي، كما قد تطرح كل تجربة في الوزن، لعل فيها ما ينفع، فإذا كانت غثاء ذهبت جفاء ولن نأسف عليها. أما إذا شاء شعراء آخرون أن يستعملوا الوزن فسنكون قد أضفنا جديداً ما إلى أوزاننا في هذا العصر. وسأسمّي هذا الوزن (الموفور) لوفور أوتاده مثل الوافر، جرياً على طريقة المقنن الأول الكبير الخليل»[٣].

وقد أثار هذا الوزن نقاشاً على صفحات بعض المجلات العربية شارك فيها شعراء وعروضيون ونقاد[٤]، انتهوا فيه إلى أن هذا الوزن ليس جديداً، فقد سبق أن نظم فيه أبو عبدالله بن الحناط الكفيفي على نحو

---

١) نفسه، ١٩٢.

٢) ينظر: «للصلاة والثورة» ٣٤ - ٣٥. ففيه بقية الأبيات.

٣) نفسه: ٣٥.

٤) هم: عبده بدوي، وعبد اللطيف عبد الحليم الدسوقي. تنظر: مجلة «الدوحة» القطرية، سبتمبر ١٩٧٦م، ١١١.

وافتتاحية العدد التاسع من مجلة «الشعر» القاهرية، يناير ١٩٧٨م، ومجلة «الثقافة» القاهرية ع٥٤، يناير ١٩٧٨ - ١٣٢، و«التجديد» في العروض والقافية عند نازك الملائكة» ٧٤٢ - ٧٤٣ (تذكاري) وهامش رقم (٢٢) من البحث نفسه.

ما جاء في الذخيرة:

قصـر عـن لومي اللائم	لمـا درى أننـي هـائم
مفتعلـن فاعلن فاعـلن	مستفعلـن فاعلن فاعلن
ما زلت في حبه منصفاً	من لم يزل وهو لي ظالم[1]
مستفعلن فاعلن فاعلن	مستفعلـن فاعلن فاعلن

ويقول عبده بدوي: «و حين ذكّرتها بما أثير من أن هذا الوزن سبق أن كتب فيه أبو عبدالله بن الحناط الكفيف... قالت: «إنها لم يسبق لها أن أطلعت على شيء مكتوب من هذا الوزن»[2].

ويبدو أن عمل عبده بدوي في مجلة «الثقافة» ومن ثم في مجلة «الشعر» القاهريتين قد مكّنه من أن يطلّع على المظان الأولى التي أشارت إلى هذا الوزن من خلال ما كان يبعثه المتحاورون من آراء إلى تينك المجلتين، فهو يقول: «وقد نبّهني الدكتور نور الدين صمود إلى نص لحازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق الدكتور محمد الحبيب ابن الخوجة ص ٢٤١ جاء فيه: وقد وضع بعض الشعراء الأندلسيين على هذا البناء وزناً إلاّ أنه جعل الجزأين المزدوجين خماسيين فراراً من الثقل الواقع بتشافع السباعيين في النهاية، فكان التشافع في ذلك أخف في الخماسي، وذلك قوله:

أقصر عن لومي اللائم	لما درى أنني هائم

وتقدير شطره: متفعلن فاعلن فاعلن[3].

على أن عبده بدوي يفسر توافق النظم على هذا الوزن عند ابن

---

١) ابن بسام «الدخيرة» القسم الأول من المجلد الأول، ٣٨٦، ٣٨٧، نقلاً عن عبد اللطيف عبد الحليم، «الثقافة»، العدد ٥٤، مارس ١٩٧٨م، ١٣٢، ود. عبده بدوي «التجديد...» ٧٤٢ (تذكاري).

٢) التجديد في العروض والقافية، ٧٤٢ (تذكاري).

٣) نفسه، ٧٤٣.

الحناط ونازك على أنه «من المواريث التي تقع للمرهفين في الحضارة الواحدة»[1].

وهي عبارة تحمل جواباً موضوعياً لما قد يثار من تساؤل عن هذا التوافق. غير أن كتب العروض لم تشر إلى هذا الوزن إطلاقا. ففي مراجعة فاحصة لأمثلة العروضيين لم نجد إلاّ تشكيلاً واحداً من تشكيلات البسيط المهملة قريبة الوزن من «الموفور» الذي طرحته نازك، لكنه يختلف عنه بكونه مصاباً بعلّة القطع[2] في عروضه وضربه. وهو على الوزن الآتي:

مستفعلـن فاعلن فعلن　　　مستفعلن فاعلن فعلن

ومن أمثلته:

لا والذي يبعث الموتى　　　يحييهم تارة أخرى[3]

مستفعلن فاعـلن فعلن　　　مستفعلن فاعلن فعلن

وهذا الاختلاف جوهري، لأن العلة لازمة، في حين أن الوزن الذي طرحته نازك يبقي تفعيلتي العروض والضرب صحيحتين، وهو الشيء الذي يجعل الوزن الجديد مقبولاً، ومستساغاً عروضيا. إلاّ أن استساغته ستكون في شعر الشطرين لا في الشعر الحر. لأن مقياسه العروضي يعتمد على وحدة إيقاعية لا تقبل التجزئة والتكرار، في حين أن المقياس العروضي للشعر الحر يقوم على وحدة التفعيلة الصافية وتكرارها. لهذا وجدنا المحاولة فاقدة لعنصري التبرير والإبتداع على وفق مقاييس الناقدة نفسها.

---

١) نفسه، ٧٤٢.

٢) القطع حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله. ففي «فاعلن» تصبح «فاعل» وتنقل إلى «فعلن» بتسكين العين. وهي مساوية لها في الحركات والسكنات.

٣) ينظر: الشيخ جلال الحنفي «العروض تهذيبه وإعادة تدوينه»، ١٧٦، ففيه أمثلة أخرى.

الفصل الثالث

نقد نازك الملائكة في غير حركة الشّعر الحر

ثمة محاولة نقدية في كتابات نازك الملائكة قامت على الدرس، والاستقراء والموازنة تعد مكملة لمنطلقاتها النقدية، لأنها تعطي القارئ فكرة كاملة عن الدور النقدي الذي اضطلعت به وهي تحاول ربط القديم بالجديد. لذلك ارتأينا أن نخصص لها فصلاً مستقلاً عن «المنطلقات» للمبررات الآتية:

١. إن معظم هذه المحاور كانت رصداً لظواهر أدبية اكتشفت الناقدة شيوعها عند بعض الشعراء حين أخضعت شعرهم للدراسة التطبيقية، ولم تكن منطلقات نقدية تنظيرية التمست في التطبيق تأييداً ودليلاً على صحة التنظير.

٢. إن معظم هذه المحاور ابتعدت عن مجال الشعر الحر، فكانت أمثلتها المدروسة من شعر الشطرين، فلا يصحّ تعميمها كالمنطلقات على أساليب النظم جميعاً. فلكل أسلوب قواعده ومشكلاته، وتعقيداته. ومن يعمم ذلك يكون أشبه بمن يفرض الأمور فرضاً، فيبتعد عن الموضوعية، تقرباً إلى القسرية والتمحل.

٣. إن بعض هذه المحاور اتخذ من المصطلح العربي القديم مبدأ في التوسّع، والتفريع، والإضافة، كـ «الموضوع» و«الوزن» وملمح «التكرار» من محور الفنون اللفظية[1]، مما أوضح

---

١) واضح أن تسمية نازك «المحسنات اللفظية» بـ«الفنون اللفظية» تسمية تدل على احتفاء بالبديع. لأنها تعد المحسنات فنونا.

الأسس التي اعتمدت عليها الناقدة في ربط القديم بالجديد لذا كان تبويبها في هذا الفصل حصراً لها من التشتت، وحرصاً على تثبيتها منهجيا.

وعلى وفق ما نرى فإن هذا الفصل سيُعنى بنقد نازك في المحاور الآتية: الموضوع، والهيكل، والوزن، والصورة، والرمز، والفنون اللفظية. وهي محاور أدارتها الناقدة على بعض قصائد الشطرين تحديداً. وهذا ما عنيناه بنقد نازك «في غير حركة الشعر الحر». فكل قصيدة جرت على نمط الشطرين في أسلوبها العربي تعد داخلة في هذا التحديد، سواء أكانت قديمة أم حديثة.

الموضوع:

إذا كانت نازك قد قررت في نقدها للشعر الحر أن الموضوع أتفه عناصر القصيدة من وجهة نظر الفن لكونه أشبه بطينة في يد نحّات يستطيع أن يصنع منها ما يشاء[١]. ، فإنها في نقدها لقصائد الشطرين المعاصرة رأت في الموضوع قيمة حديثة أبرزتها تحولات العصر. بحيث أصبح للقصيدة موضوع خاص بها غير الباب العام الذي كانت تصنف إليه قديما[٢].

ووفقاً لرؤية الناقدة، فإن ما كان يندرج من الموضوعات المحدودة تحت الأبواب الكبيرة: المديح، والهجاء، والغزل، والفخر، والحماسة، وغيرها كان بسبب نظرة النقاد القدامى. فهم يقسمون دواوين الشعراء بحسب الموضوعات. فضلاً عن أن الشعراء أنفسهم لم يعنوا بوضع

---

١) ينظر: قضايا، ٢٣٤.
٢) ينظر: الصومعة، ٤٩.

عناوين لقصائدهم، وإنما كتبوا: قال يهجو، قال يتغزل،... الخ، فلا يكون التفاوت بينهم إلاّ في أساليبهم الشعرية، وتفصيلات المعاني الجزئية التي يستعملونها[1]. لذلك تقرر الناقدة أن تلك التقسيمات قد مضت وانصرمت في عصرنا هذا نتيجة للتطور الحاصل في الحياة، مما أوجب زيادة في الموضوعات أوضحت فروقاً بين الشعراء على شكل لم يتح للقدامى: «فإن من الشعراء اليوم من يؤثرون الموضوعات ذات الطابع الإنساني، ومنهم من ينذرون موهبتهم الشعرية للتغني بالقومية العربية وآمالها، وأمجادها، ومنهم من يملك ميلاً فلسفياً بحيث تجتذبه الموضوعات الذهنية. وآخرون لا يهتزون إلاّ لنشوة عاطفية يحسونها. وقد يكتب الشاعر في أكثر من اتجاه واحد، وإنما الشرط هو الإجادة في الاتجاهات التي يتناولها جميعا. فإذا أحسن في أحد الاتجاهات وضعف في سواها أحصيناه شاعر اتجاه واحد»[2].

إن نجاح القصيدة أو اخفاقها على وفق ما نستنتجه من آراء الناقدة ليس مرتبطاً بالأسلوب الذي يتخذهُ الشاعر وسيلة لإيصال فكرته، وإنما بالموضوع الذي يجيده، ويبدع فيه. فقد تنظم القصيدة بأسلوب الشطرين وتنجح نجاحاً باهراً في التعبير عما تريده فنياً، في حين تخفقُ أخرى عند الشاعر نفسه مع أنها نظمت بأسلوب الشعر الحر. وما ذلك إلا لاختلاف الموضوعين اللذين يتناولهما شاعر الاتجاه الواحد.

فمن النوع الأول قصيدة «امرأة من دخان» لنزار قباني»

كيف فكرت في الزيارة؟ قولي

بعد أن أطفأت هوانا السنين

١) نفسه، ٤٩.
٢) ينظر: الصومعة، ٥٠.

اجمعي شعرك الغزير يخيف الـ

ليل هـذا المحرر[1] المجنون

لا تـدقـي بـابـي وظـلـي بعمري

مستحيلاً مـا عانقته الظنون

أنــت أحـلـى ممنوعة الطيف

خجلى يتمنّى مرورك الياسمين

لا أريد الوضوح كوني وشاحاً

مـن دخــان ومـوعـدا لا يحين

ولتعيشي تخيلاً فـي جبيني

ولـتـكـونـي خـرافـة لا تـكـون

أتركيني أبنيك شعراً وصـدرا

أنــت لـولاي يـا ضعيفة طين

ودعـي لـي تلوين عينيك أني

تتمنّى ألــوان وهـمـي العيون

* * *

لا تجيئي لموعدي وأتركيني

في ضـلال يبكي عليه اليقين

١) أشار الدكتور أحمد مطلوب إلى أن البيت هو رواية الطبعة الأولى من « طفولة نهد » ص١١٥، أما في الطبعة الثامنة ص ١٤٩ فهو:

اجمعي شعرك الطويل ـ يخيف هذا المبعثر المجنون. ينظر: لغة نازك الملائكة، هامش رقم (٢٦) ص ٦٠٦. (تذكاري).

وأحـريـقـيـنـي إذا أردت فأني

لا أطـيـق الـجـمـال حـيـن يلين

أنـا ما دمـت في عروقي همساً

فـإذا كنت واقعـاً لا أكـون[1]

وسبب نجاح هذه القصيدة على وفق ما ترى الناقدة يعود إلى اتجاه الشاعر «فهو يبدع كل الإبداع في قصائد العاطفة والحب، حتى إذا تناول موضوعاً وطنياً، أو اجتماعياً جاء بشعر بارد لا حياة فيه، ولا أصالة»[2].

ومن النوع الثاني قصيدة «قصة راشيل شوار زنبرغ» للشاعر نفسه يقول فيها:

أكتب باختصار

قصة إرهابية مجندة

يدعونها راشيل

قضت سنين الحرب في زنزانة منفردة

شيّدها الألمان في براغ

كان أبوها قذراً من أقذر اليهود

يزوِّر النقود

وهي تدير منزلاً للفحش في براغ

يقصده الجنود.

وآلت الحرب إلى ختام

---

١) مجموعة «طفولة نهد» ط١، شركة فن الطباعة، القاهرة ١٩٤٨م، ١١٥.

٢) الصومعة، ٥٠.

وأعلن السلام

ووقع الكبار

أربعة يلقبون نفسهم كبار

صكّ وجود الأمم المتحدة

* * *

ولا تزال الأمم المتحدة

ولم يزل ميثاقها الخطير

يبحث في حرية الشعوب

وحق تقرير المصير

والمثل المجردة[1]

واستنتاجاً لما انتهت إليه الناقدة فإن هذه القصيدة قد أخفقت، وسبب ذلك يعود أساساً إلى اتجاه الشاعر العاطفي «لأن اتجاه شاعريته ومزاجه يمنحه الحماسة لموضوعات الحب وحدها، وأما قضايا المجتمع فهو لا يملك لها حماسة ولا صوراً ولا أنغاماً، وهذا مدى قدرته»[2].

وتعميماً لفكرتها في «الاتجاه» حكمت على محمود حسن إسماعيل، والياس أبي شبكة بمثل ما حكمت على نزار قائلة: «وكلاهما يبدع في الموضوعات العاطفية والفكرية، ويسف به الجناح في الموضوعات العامة»[3].

وعلى الرغم مما في حكمها من تبرير مقنع فإننا نظن كل الظن

١) مجموعة «قصائد من نزار قباني» دار العلم للملايين، ط١، بيروت ١٩٥٦م، ١٨١.

٢) الصومعة، ٥٥.

٣) نفسه، ٥٥.

أن قصيدة نزار «امرأة من دخان» لم تكن فكرتها بتلك الأصالة التي تجعل الناقدة تحتفي بها ذلك الاحتفاء فتخصص لها ثلاث صفحات من التقريظ تتناول فيه الفكرة، واللغة، والألفاظ الموحية. لأن في فكرة القصيدة لوناً من التناقض يكشفه المطلع. فكيف يتسنى لمن أطفأت سنوات البعد جذوة الحب فيه «أطفأت هوانا السنين» أن يتيه في خياله منتظراً «موعداً لا يحين؟». إن ما يطرحه عجز المطلع من صورة لبطل القصيدة يناقض ما عليه البطل من صور في بقية الأبيات، لذلك نذهب إلى أن مطلع القصيدة يطرح معنى مغايراً لما في تفاصيلها.

أما سبب تفضيل الناقدة لهذه القصيدة على «قصة راشيل شوار زنبرغ» فلعله يكمن في الموقف الأخلاقي الذي كان عليه بطل القصيدتين. فقد حرص بطل القصيدة الأولى على أن تبقى حبيبته مصانة غير مدنسة، ومثل هذا الموقف يحظى بتأييد ناقدتنا سواء أكان في وعيها أم في لاوعيها، لأننا نعرف جيداً أن نقدها يتصف بالأخلاقية قبل أية صفة أخرى. في حين كانت بطلة القصيدة الثانية قذرة مدنسة اختيارا. لذلك رفضتها أخلاقية ناقدتنا على الرغم مما تتوافر للقصيدة من انثيال في الموسيقى، وتداخل في التقفية، وجدة في الشكل.

أما حكمها على نزار قباني بأن «مزاجه يمنحه الحماسة لموضوعات الحب وحدها»[1] فلعله يصحّ على مرحلته الشعرية الأولى قبل نكسة حزيران، لأن شعره في مرحلة ما بعد النكسة ولا سيما أعماله السياسيّة تعدُّ مثالاً للشعر المعبِّر عن هموم الإنسان العربي في تطلعه نحو تجاوز أزمته نفسياً، وتكوين ذاته شخصياً، وبناء وحدته قوميا.

إن ما توصلت إليه الناقدة من حكم على بعض الشعراء من كونهم ذوي

---

١) الصومعة، ٥٥.

اتجاه واحد لم يكن وليد نظرة عجلى، ورأي مزاجي، وإنما كان نتيجة لاستقراء شعرهم والوقوف على خصائصه وقفة الفاحص الخبير. لذلك حالف التوفيق معظم تلك الأحكام، وحظيت بالقبول والرضا من لدن نقّاد جامعيين[1]. ولعل في هذا الرضا ما يؤكد سلامة المنهج النقدي، ويؤشر صفة الموضوعية.

ففي دراستها لشعر إيليا أبي ماضي توصلت إلى حكم دقيق لم يسبقها إليه ناقد كما نظن، فقد وجدت أن أهم خصيصة ميزته تمثلت في ذهنية الاتجاه، أو الميل إلى التفكير عبر القصائد. فكانت القصيدة عنده فكرة قبل كل شيئ، والعاطفة بإزائها ثانوية تماماً، وهذا ما يفسر لنا افتقاد شعر الحب في ديوانه « الجداول » افتقادا شبه تام[2].

وعلى وفق هذا الحكم فإن أهم ملمح يشخص ذهنه الشعري يكمن في تلك القطيعة الصارمة التي تتبدّى في أكثر قصائده فتشخص عنادا صارماً في الفكرة التي يتناولها، أو في الموقف الذي يرتضيه. ولعل قوله:

إنني جئت وأمضي وأنا لا أعلم

أنا لغز... وذهابي كمجيئي طلسم

والذي أوجد هذا اللغز لغز مبهم

لا تجادل ذا الحجا من قال إني...

---

١) ينظر: د. داود سلوم ـ الفكر النقدي في دراسات نازك الملائكة، ٨٢٧. كذلك، سعد دعيبس ـ الدعوة إلى اجتماعية الشعر بين نازك الملائكة ودعاة الالتزام، ٧٦ (تذكاري).

٢) ينظر: نازك الملائكة ـ ملامح عامة في شعر إيليا أبي ماضي، مجلة « شعر » بيروت، ع٦، السنة الثانية، ربيع عام ١٩٥٨م، ١٠٠.

لست أدري[1]!

يؤكد ما ذهبت إليه الناقدة من تشخيص دقيق حين قالت: «فهو نموذج نادر المثيل لإنسان يستطيع الإيمان بجهة واحدة من جهات الحقيقة يرفض كل ما عداها... والحق أنه يلوح من شعره شخصاً راسخاً قوياً شامخاً لا يلين، حتى ليضع كل شيئ تحت سطوة أفكاره الصارمة. إنه إنسان يواجه الموضوع مرة واحدة ويقطع فيه برأي ثم لا يعود لديه شك على الإطلاق»[2].

ولعل ما في قصيدة «يا نفس» من قطعية واضحة في مختلف شؤون الحياة ما يعزز رأي الناقدة في كونه ذهنياً لا يحفل بغير الفكر على الإطلاق:

يا نفس لو كنت ترين الشؤون
كما يراها سائر الناس
لما رماني بعضهم بالجنون
ولم أجد في الناس من باس

* * *

بالأمس مرّ الموكب الأكبر
فيه الفتى الراكب والناعل
وأقبلت غيدُ الحمى تخطر
يهتفن: عاد البطل الباسل

---

١) قصيدة «الطلاسم» ديوان أبي ماضي شاعر المهجر الأكبر، دار العودة، بيروت (د. ت)، ٢١٤.

٢) ملامح عامة في شعر إيليا أبي ماضي، ١٠١.

مـالـك يـا هــذه لا تهتفين

لـصـاحـب الـدولـة والـبـاس؟

فقلت لي ضاحكة تسخرين:

ويـلـك! هـذا قـاتـل الـنـاس![1]

إن دراسة الناقدة للموضوع الشعري في غير حركة الشعر الحر قد أوصلها إلى أحكام نقدية متفردة تتميز بالدقة والصراحة والوضوح، والقطعية الشبيهة بقطعية إيليا أبي ماضي. فقد رأت في جبران خليل جبران سمة ذهنية وصرامة جازمة وضعتاه في صف أبي ماضي، فكان شعرهما متعة للخاصة من المثقفين، ثم ألحقت بهما محمود حسن إسماعيل حين وجدته يعيش حياة تجعله من الفكر أقرب إلى أن يكون شاعر الخواص حتى من جبران وأبي ماضي. في حين وضعت أبا القاسم الشابي، ومحمد عبد المعطي الهمشري في الكفة المقابلة التي تخلو من عنصر الفكر والواقع كل الخلو. لأنهما يغرقان في لجج موّارة من العواطف المشتعلة التي تحرق النفس وتدفع بها ضحية على مذبح الحب والجمال[2]. فهم إذن شعراء اتجاه واحد.

أما شاعر الجمهور الذي ينظم في جميع الاتجاهات من غير أن يفقد حرارة الإبداع في الصور والرموز وعمق الفكر وبعد المعنى والعواطف المصقولة على حدّ قولها فهو علي محمود طه «أحد القليلين الذين ينظمون في أغلب موضوعات الشعر دون أن يفقد غزارة منابعه أو حرارة إبداعه، فكأن له فيضاً دافقاً من الإلهام يمدّه مهما كتب. إن له شعراً عاطفياً عالي المستوى، وله شعر وطني وقومي كأحسن ما يكون عليه ما

١) ديوان أبي ماضي، ٤٧٣.

٢) ينظر: الصومعة، ٢٩ ـ ٣١.

هو دارج من هذا الشعر في الوسط الأدبي. وإلى جانب هذا ترك الشاعر شعراً فكرياً خصباً يزخر بالحرق الروحية والذهنية، كما ترك ذخيرة من الشعر الغنائي الذي عرف به أكثر ما عرف. ومثل هذه الخاصية نادرة بين الشعراء، لأن أغلبهم يتفوق في جانب واحد أو جانبين»[١].

ومثل هذه الشاعرية تستحق كتاباً من الناقدة لذلك كان «الصومعة والشرفة الحمراء» من أمتع الدراسات النقدية التي حظي فيها الموضوع الشعري باهتمام كبير تقويماً وتأصيلاً، حتى قال فيه الدكتور داود سلوم: «كنت أشعر وأنا أستقري الفكر النقدي عند السيدة نازك الملائكة أن في أقوالها حقائق كلية تصدق أبداً على كثير من شعر الفترة التي مرت بنا من شعر عصر النهضة والتي ستساعدنا حتماً على الوصول إلى تحليلات سريعة وقواعد عامة لأغلب النتاج الأدبي العربي من خلال هذه الفترة. كما أجد أن الناقدة كانت تقدم لنا رؤية عن مستقبل هذه الأغراض وما تنتهي إليه»[٢].

وقد خصصت الناقدة في هذا الكتاب أربعة فصول لدراسة موضوعات الشاعر، فدرست في الأول «الشعر العاطفي» ودرست في الثاني «الشعر الفكري» ودرست في الثالث «القصائد الإنسانية». في حيت عني الفصل الرابع بـ«قصائد المناسبات». وأدارت في كل فصل على محاور أدت قسمتها العقلية إلى خطة محكمة في مفردات المنهج النقدي، وتوصلت فيه إلى أحكام نقدية في القيمة الفنية لكل موضوع[٣]. فكانت بحق الناقدة الرائدة في دراسة موضوع القصائد، وتصنيفها، والحكم عليها فنيا.

---

١) ينظر: الصومعة، ٥٠.
٢) الفكر النقدي في دراسات نازك الملائكة، ٨٢٧ (تذكاري).
٣) ينظر: الصومعة، ٥٧-١٤٧.

الهيكل:

عنيت نازك بـ «الهيكل» عناية فائقة في معظم دراساتها النقدية التي تعرضت للأسلوب الشعري، لأنها تعدّه أهم عناصر القصيدة، وأكثرها تأثيراً فيها[١].

وإذا كانت قد توصلت في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» إلى وضع مصطلحها في «الهيكل» وصفاته وأصنافه، ومن ثم عرضت لتلك الأصناف تطبيقاً في «الصومعة والشرفة الحمراء» فإن الدارس لنقدها لا يعدم وجود اهتمام مماثل بـ «الهيكل» في بواكير نقدها الشعري[٢]. مما يدل على أنها كانت تعيش الهمّ النقدي، ومعاناة البحث في إيجاد الأسس الممكنة لصياغة ما كانت تبحث عنه نظريا.

تعرّف الناقدة «الهيكل بأنه «الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع»[٣] وتسمي منه ثلاثة أصناف تقول إنها استخلصتها من مراجعة مئات القصائد العربية: قديمها وحديثها، وهذه الأصناف هي:

١. الهيكل المسطّح.

٢. الهيكل الهرمي.

٣. الهيكل الذهني.

ولكل صنف من هذه الأصناف خصائص مميزة ثابتة[٤]

غير أنها وهي تقدّم أمثلة من تلك الأصناف على طاولة التطبيق لم

---

١) ينظر: قضايا، ٢٣٠.

٢) من أمثلة تلك البواكير التي تعرضت فيها للهيكل: «ملامح عامة في شعر إيليا أبي ماضي» مجلة «شعر» بيروت، ع٦، ربيع عام ١٩٥٨م، ٩٨-١٠٢. وإيليا أبو ماضي في ديوانه «الجداول» مجلة «الآداب» القاهرة، ع١٢ مارس ١٩٥٩م، ٧٣٧-٧٤٧.

٣) قضايا، ٢٣٤.

٤) ينظر: قضايا، ٢٤١.

تخضع أية قصيدة من الشعر الحر لامتحان الأفكار النظرية. وإنما كانت أمثلتها جميعاً من شعر الشطرين، على الرغم من أن الدعوة إلى مصطلح «الهيكل» كانت جزءاً من نظريتها النقدية في الشعر الحر الذي اضطلع به كتابها «قضايا الشعر المعاصر».

وفيما يأتي نعرض لأهم آراء الناقدة في أصناف الهياكل ولأمثلتها من القصائد المختارة في ديوان التطبيق:

١ ـ الهيكل المسطّح:

وتعرّفه الناقدة قائلة: «وهو الذي يخلو من الحركة والزمن»[١]. لذلك تكون قصائده «ساكنة... ينقصها البُعد الرابع الذي تنشأ عنه الحركة الزمنية»[٢] ومثاله أن تدور القصيدة حول تمثال أو سفينة، أو بركة فلا تصف أحداثاً تعاقبت، ولا تغييرات جدّت عليها خلال زمن ما، وإنما ترسمها كما كانت في تلك اللحظة جامدة ثابتة في المكان[٣].

ولما كان هذا النقص سببه خلو الموضوع من «الفعل» أو «الحادث» لسكونيته وجموده، فإن شاعر الهيكل عوّض بالعواطف والصور عن هذا السكون. بمعنى أنه لجأ إلى التفجّر عاطفياً بأن أحاط موضوعه بشحنة مشاعر قوية تعطي القصيدة نوعاً من الحبكة المعوضة[٤].

على أن الناقدة لم تغفل دور القافية الموحدة في ربط أبيات القصيدة المسطحة التي يكون كل بيت فيها منفصلاً عما حوله، قائماً بذاته فقالت: «ولعل خير رابطة يلجأ إليها الشاعر... هي استعماله القافية

---

١) نفسه، ٢٤١.
٢) قضايا، ٢٤١ ـ ٢٤٢.
٣) ينظر: قضايا، ٢٤١ ـ ٢٤٢.
٤) ينظر: قضايا، ٢٤٢ ـ ٢٥٨.

الموحدة، وذلك لأن هذه القافية تصبح أشبه بسياج متين يشدّ الأبيات المفككة»[١].

وقد قادها موضوع القافية في هذا الهيكل إلى اعتبار القافية الموحدة مسؤولة عن عدم محاولة الشاعر العربي البحث عن هياكل بنائية أخرى تشدّ القصيدة عضوياً، وتجعلها متماسكة حتى النهاية، وخرجت بنتيجة مفادها «أن أغلب الشعر العربي كان مسطحاً. فقد كانت القافية الموحدة من القوة بحيث أغنت الشاعر عن التماس هيكل معقد يقوم الترابط فيه على ما هو أعمق من القافية الموحدة»[٢].

ونسيت الناقدة أن قصائد «الهيكل الهرمي» التي أخضعتها للتطبيق وحظيت بالرضا بناء وموضوعاً لم تكن غير قصائد موحدة القوافي[٣]، مما يبرئ مسؤولية القافية من تلك السطحية، ويحصرها في الشاعر ليس غير.

ومن نماذج الهيكل المسطح استشهدت الناقدة بقصيدتين هما: «شباك» لنزار قباني، وقد أوردتها في «قضايا الشعر المعاصر»[٤] و«شهيد ميسلون» لعلي محمود طه، وقد أوردتها في الصومعة والشرفة الحمراء»[٥].

أما قصيدة نزار:

حييــت يا شــباكها الملفوف بالبنفســج

---

١) الصومعة، ١٢٩.

٢) قضايا، ٢٤٤.

٣) ينظر: قضايا، ٢٤٨ ـ ٢٥٧، والصومعة ١٢٩، حيث الكلام على القصائد الهرمية «التمثال» و«رجوع الهارب» و«الله والشاعر» وكلها لعلي محمود طه.

٤) ينظر: قضايا، ٢٤٢ ـ ٢٤٣.

٥) ينظر: الصومعة، ١٣٠.

أصبحت ديراً للشحارير ومأوى العوسج
لسورك الرحيم أسراب السنونو تلتجي
يا جنة على السحاب غضة التأرج
يا ضاحك الأستار ذات اللين والترجرج
يا راية للحب لم تخطر ببال منسج
أنا الديك، هل تعي همسي وحدو هودجي
بي لهفة تحصد أصباغ الستار الأهوج
ألا انفتحت لي فإن الشمس في توهج
هل أقرع البلور دون حلمها المموج
أم أسبق الشمس إلى غطائها المضرج
أرده على ذراع طفلة التبرج
وأجمع الشعر الذي مات من التموج
يحرسك العبير يا شباكها البنفسجي[1].

فقد خلصت الناقدة فيها إلى أن نزارا وصف فيها شباكها ساكناً في لحظة معينة، حيث جاء الامتداد على حساب تخيلاته عما وراء الشباك، فكان تعاقب تصوراته غير مرتبط ارتباطاً عضوياً لانعزال كل صورة عن الأخرى «حتى لنستطيع إذا أردنا، أن نقدم بيتاً على بيت، وأن نحذف بيتاً هنا وبيتاً هناك دون أن تنقص القصيدة نقصاً مخلاً. وذلك يرجع إلى كون الهيكل مسطحاً. إنه يتركب من جزيئات مرصوصة لا من وحدة كاملة مشدودة»[2].

---

١) مجموعة «أنت لي» ط١، دمشق، ١٩٥٠م، ٣٢.
٢) قضايا، ٢٤٣.

أما قصيدة علي محمود طه:

أقبلت بين صفوفهم متقربا
بأزهاري مترنماً بمدائحي
حيث الشهيد رنا لمطلع فجره
ورأى الغمائم في الفضاء الفاسح
وتلتفت لك روحه فتمثلت
وجه البطولة في أرق ملامح
حيث الربى في « ميسلون » كأنما
تهفو إليه بزهوها المتفاوح
وكأنما غسلته «بغدادية»
بدموع ملك في ثراك مراوح
أسعى إليه بكل ما جمعت يدي
وبكل ما ضمّت إليه جوانحي[1]

فقد حكمت عليها بمثل ما حكمت على قصيدة نزار فقالت: «نرجو أن يلاحظ فيه أن للبيت كياناً موسيقياً ومعنوياً مستقلاً، بحيث يسوغ التقديم والتأخير»[2]. ومعنى هذا أن قصائد الهيكل المسطح قصائد تقليدية تبنى على وحدة البيت من غير اكتراث للوحدة العضوية التي تتصف بها القصيدة الناجحة. وإذا صحّ هذا الرأي فإن ما قدمته الناقدة في «الهيكل المسطح» لا يعدّ جديداً، لكونه رأياً معروفاً متداولاً، وإنما الجديد فيه كونه وجد المصطلح النقدي الذي ينضوي تحته، ولولا

---

١) قصيدة «شهيد ميسلون» ديوان علي محمود طه، ٨٣٥.
٢) الصومعة، ١٢٩ ـ ١٣٠.

اجتهاد الناقدة في وضعه لما رأى النور. لذلك لها فضل الريادة وحسنتا الاجتهاد.

٢ ـ الهيكل الهرمي:

وتعرّفه الناقدة بأنه الأسلوب الذي يستند إلى الحركة والزمن[١]، والفرق الأساس بين قصائد هذا الهيكل وقصائد الهيكل المسطح أن الشاعر هنا يمنح الأشياء بُعدها الرابع «الزمن» فيبدو الموصوف متحركاً، متغيراً، مؤثراً فيما حوله متأثراً به[٢].

وعلى وفق هذا التعريف فإن نقطة الارتكاز في هذه القصائد «لا بد أن تتضمن (فعلاً) أو (حادثة)... وفي نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمرّ الزمن... وتتغير المشاعر فتمتد وتضيق وتتسع كما يرسم لها الشاعر، ولذلك يغلب أن نجد فوارق عاطفية وزمنية بين بداية القصيدة ونهايتها»[٣] لأن بناءها يكون عضوياً متماسكاً يرتفع فيه الشعور إلى ذروة ثم يتلاشى تدريجياً، بحيث يصعب فيها التقديم والتأخير والحذف والإضافة، حتى يكاد يمتنع[٤] في حين ساغ التقديم والتأخير والإضافة في قصائد الهيكل المسطح.

ومن أمثلة هذا الهيكل قصيدة «التمثال» لعلي محمود طه، وهذا مقطعها الأول:

أقبل الليل واتخذت طريقي

لك، والنجم مؤنسي، ورفيقي

---

١) ينظر: قضايا، ٢٣٤ ـ ٢٤١.

٢) قضايا، ٢٤٦ ـ ٢٤٧.

٣) نفسه، ٢٤٧.

٤) ينظر: الصومعة، ١٢٩.

وتـــوارى الـنـهـار خـلـف ستار

شـفـقـي، مـن الـغـمـام رقـيـق

مـدّ طيـر الـمـسـاء فيـه جناحاً

كـشـراع فـي لـجـة مـن عقيق

هـو مثلي، حيـران يضرب في

الليل ويجتاز كل واد سحيق

عـاد من رحلة الحياة كما عد

ت، وكـل لوكـره في طريـق[١]

وقد درستها الناقدة دراسة تحليلية عميقة بينت فيها ما كان في القصيدة من أصالة وقوة وبناء وجمال. فضلاً عن ملاحقتها لتعاقب الزمن على ذلك «التمثال» في القصيدة: من الليل، إلى الضحى، إلى آلاف الليالي والأضاحي، ابتداءً من شباب الشاعر حتى شيخوخته «وقد وصلت هذه الحركة الزمانية تمثال الشاعر بالحياة كلها فكأنه عاد ينبض نبضا»[٢] حيث استغرق تحليلها عشر صفحات من «قضايا الشعر المعاصر» أثبتت فيه أن القصيدة كانت أفضل نموذج للهيكل الهرمي «لما تحتوي عليه من بناء مكتمل، وصور جميلة، ورموز وعاطفة»[٣].

وليس معنى هذا أن قصيدة «التمثال» هي المنفردة في شعر علي محمود طه، لأن الناقدة عدّت جميع قصائده العاطفية والفكرية تندرج تحت موضوع الهيكل الهرمي، لأنه يوزع فيها العاطفة والصور توزيعاً

---

١) ديوان علي محمود طه، ٣١٤.

٢) قضايا، ٢٤٨.

٣) نفسه، ٢٤٨.

فنياً يجهد فيه[1]. وهو حكم أثبت الباب الأول من دراستها «الصومعة والشرفة الحمراء» صوابه.

٣ ـ الهيكل الذهني:

وتعرّفه الناقدة بأنه الأسلوب الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن[2]. لذلك تعزله عن النوعين الآخرين، لأن حركته حركة فكرية لا تستغرق أي زمان «و أكثر ما ينجح هذا الهيكل في القصائد التي تحتوي على فكرة يناقشها الشاعر بالأمثلة المتلاحقة»[3].

ومن نماذجه قصيدة «العنقاء» لإيليا أبي ماضي، وهذا مقطعها الأول:

أنا لست بالحسناء أول مولع

هي مطمع الدنيا كما هي مطمعي

فإقصص عليّ إذا عرفت حديثها

وأسكن إذا حدّثت عنها واخشع

ألَمِحتها في صورة؟ أشهدتها

في حالة؟ أرأيتها في موضع؟

أني لذو نفس تهيم وأنها

لجميلة فوق الجمال الأبدع

ويزيد في شوقي إليها أنها

كالصوت لم يسفر ولم يتقنع

---

١) ينظر: الصومعة، ١٣٠.
٢) قضايا، ٢٤١.
٣) قضايا، ٢٥٨.

فتشت جيب الفجر عنها والدجى

ومددت حتى للكواكب أصبعي

فإذا هما متحيران كلاهما

في عاشق متحير متضعضع

وإذا النجوم لعلمها أو جهلها

مترجرجات في الفضاء الأوسع

رقصت أشعتها على سطح الدجى

وعلى رجاء فيَّ غير مشعشع(١)

وقد ذهبت الناقدة إلى أن الشاعر رمز بالعنقاء إلى السعادة، ومن ثم بقي يسأل عنها ويبحث لعله يعثر عليها، وحين لم يجدها أدرك بعد فوات الأوان أنها كانت معه طوال الوقت وهو لا يدري(٢).

أما عن الحركة الذهنية فتتجلى على وفق ما رأت الناقدة في الانتقال من الطبيعة إلى القصور، إلى الزهد، وهكذا. وهذه الانتقالات ليست حركة في الزمن، ولا في المكان، وإنما قصد الشاعر أن يوازن بين مختلف منابع السعادة موازنة ذهنية، فيمر بكل منها ويستعرض الامكانات لينتهي إلى أن السعادة إنما تنبع من نفس الإنسان لا من خارجها(٣).

وعلى الرغم من أن اختيار «العنقاء» كان مثالاً يحتمل التأويل، إلا أننا لا نذهب إلى أن الشاعر رمز بالعنقاء إلى السعادة، لأن من غير المعقول أن يصرح شاعر مسكون بالحيرة والشك واليأس بأن السعادة التي يبحث عنها كانت معه، كما جاء في آخر أبيات القصيدة:

---

١) ديوان أبي ماضي، ٤٩٢.

٢) ينظر: قضايا ٢٥٨.

٣) نفسه، ٢٥٨.

وعلمت حين العلم لا يجدي الفتى

إن التي ضيعتها كانت معي

لأنه لو صحّ ذلك لتغير موقف الشاعر بعد هذه القصيدة، ولخفت مسحة اليأس والكآبة في شعره، ولما قال:

الحس مجلبة الكآبة والأسى

قم ننطلق من عالم الإحساس

وأرى السعادة لا وصول لعرشها

إلاّ بأجنحة من الوسواس

فكأنما هي صورة زيتية

للشط فيه مراكب ومراسي

تبدو لعينيك السفائن عوّما

وتكاد تسمع رعشة الأمراس

لكن إذا أدنيتها ولمستها

لم تلق غير الصبغ والقرطاس[1]

لذلك يذهب ظننا إلى ما ذهب إليه «زهير ميرزا» من أن قصيدة الشاعر كانت في «النفس»، وأن أبا ماضي كان يعارض فيها قصيدتي: ابن سينا، وأحمد شوقي في موضوع النفس[2]، وقد وصل أبو ماضي فيها

---

١) قصيدة «لم يبق غير الكأس» ديوان إيليا أبي ماضي، ٤٧٥.

٢) مطلع الأولى:

برزت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزّز وتمنّع

ومطلع الثانية:

ضمّي قناعك يا سعاد أو ارفعي هذه المحاسن ما خلقن لبرقع

إلى النتيجة التي كان يبحث عنها: وهي أن النفس مع الإنسان، وليست منفصلة عنه، وليست مشتبكة مع الروح[1].

وهذا الاختلاف في فهم رمز «العنقاء» لن يشكل شيئاً، لأن القصيدة تبقى مثالاً جيداً للهيكل الذهني لما عالجته من حركة فكرية عاشت في ذهن الشاعر.

الوزن:

لا بد للدارس الفاحص وهو يستقري آراء الناقدة في الوزن ـ في غير حركة الشعر الحر ـ من أن يخلص إلى النتيجة الآتية:

إن علاقة الوزن بموضوع القصيدة علاقة عضوية، فإن أحسن الشاعر اختيار الوزن، أحسن في تحريك الموضوع وتقديمه، وإن أخفق في الاختيار أخفق في المعالجة. وهذه النتيجة وإن لم ترد في نقد نازك الملائكة إلا أن الدراسة الفاحصة لآرائها تفضي إليها. فضلاً عن أننا يمكن أن نعممها على الشعر بمختلف أساليبه وموضوعاته، وإن تلمسناها حصراً في شعر الشطرين، لأن الإيقاع يبقى رهيناً بأوزان الخليل.

ولعل القارئ يسأل كيف يتمّ التوصل إلى هذه النتيجة ـ وإن بدت حقيقية يسلم بها ـ لم ترد نصاً في آراء الناقدة؟

وهو سؤال وجيه، إلاّ أن الوجاهة تقتضي أيضاً أن نلم بتحليل الناقدة للأوزان. ففي هذا التحليل ما يوصلنا إليها كشفاً من غير تأويل.

ينظر: زهير ميرزا «إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الكبير» دراسة ملحقة بديوان أبي ماضي، ٧٧.

١) ينظر: نفسه، ٧٧ ـ ٧٩.

وفيما يأتي تحليلات الناقدة لبعض الأوزان:

● **الطويل**:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

تفعيلات الطويل ذات بطء وتثاقل واسترسال فلا تصلح أن تستعمل في قصيدة يدور فيها حوار. يضاف إلى ذلك أن عروض الشطر الأول وتديه (مفاعلن) تنتهي بوتد (علن)، والوتد قاس صلد لا يمكن تخطيه، وإنما يتحتم أن ينتهي المعنى والكلمة عنده. ومثل ذلك يتعارض مع ما يجب أن يكون في القصص من تسلسل وانسياب لا يتوقف ولا ينقطع[1].

وعلى وفق هذا حكمت الشاعرة على قصيدة «العشاق الثلاثة»[2] لعلي محمود طه بالإخفاق، لأنه اختار لها بحر الطويل إيقاعاً مع أن القصيدة حوارية[3].

● **الوافر**:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وهو كما قررته يصلح للسخرية، وتساعد عليها السرعة الطبيعية في الوزن[4].

---

1) ينظر: الصومعة، ١٦٨ - ١٦٩.
2) ديوان علي محمود طه، ٣٦٤.
3) ينظر: الصومعة، ١٦٨.
4) ينظر: نازك الملائكة - الجانب العروضي في مسرحية «مصرع كليو باترا» لشوقي، ضمن كتاب «دراسات في الأدب واللغة» جامعة الكويت، ١٩٧٦ - ١٩٧٧م، ١٤٧.

ومن نماذجه الجيدة ـ كما ترى ـ قول شوقي في مسرحية « كليو باترا » :

وتعطي حين تلقاها ابتساما
وأنطونيوس يعطي ما يشاء
صباحهما مغازلة وصيد
وللأقداح والقبل المساء
أترضى أن يكون سرير مصر
قوائمه الدعارة والبغاء
أتهدم أمة لتشيد فرداً
على أنقاضها؟ بئس البناء

حيث تتضح في هذه الأبيات سخرية « حابي » من « زينون » وترن في الأسماع، لأن في البحر الوافر في هذه الأبيات نبرة غضب واضحة تساعد عليها السرعة الطبيعية في الوزن، والعبارات القصيرة الفواصل[1].

● **السريع:**

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن

وهو كما قررته بحر وتدي فيه رعونة وخفة[2]، ويمتلك طبيعة القفز والتقطّع وشيئاً من الوعورة. أما سبب هذه السرعة فهو قسوة الوتد الذي تنتهي به تفعيلاته جميعا[3]. كما في قول العباس بن الأحنف:

---

١) نفسه، ١٤٧.
٢) ينظر: الصومعة، ١٩٠.
٣) نفسه، ٣٠٦.

كنت، ولم أعرفك، في غبطة

بين جنان ومياه عذاب

أخرجتني منها وأعقبتني

مخيلة من كاذبات السحاب

حتى إذا أعطشتني قلت لي:

دونك يا ظمآن لمع السراب[١]

غير أن الناقدة تستثني شعر علي محمود طه المنظوم على وفق هذا الوزن من صفة القفز والسرعة، لأنه استطاع أن يلين أوتاده القاسية، وينجح في ترويضه وتطويعه بحيث منحه سيولة، ومسحة من الغنائية والكآبة، من خلال ما أحاطه به من عاطفة أضفت عليه نبرة موسيقية مستطيلة تدفقت وغمرت الزوايا الصلدة من الأوتاد[٢]. كما في قصيدة «الله والشاعر» التي يقول فيها:

لا تفزعي يا أرض لا تفرقي

من شبح الدجى عابر

ما هو إلاّ آدمي شقي

سمّوه بين الناس بالشاعر

* * *

حنانك الآن فلا تنكري

سبيله في ليلك العابس

---

١) ديوان العباس بن الأحنف، تح د. عاتكة الخزرجي، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٣٧٣ هـ-١٩٥٤م، ٣٠.

٢) ينظر: الصومعة، ٣٠٦-٣٠٧.

ولا تضليه ولا تنفري

من ذلك المستصرخ البائس

مدّي لعينيه الرحاب الفساح

ورقرقي الأضواء في جفنه

وإمسكي يا أرض عصف الرياح

والراعد المنصّب في أذنه[1]

ونحن وإن كنا نؤيد ما ذهبت إليه الناقدة من أن الشاعر منح القصيدة سيولة ومسحة من الغنائية، فإننا لا نذهب معها إلى أن ذلك كان بسبب ترويض الشاعر للوزن، وإنما كان بسبب المقطوعات الثنائية. فقد استخدم الشاعر شكل المثاني في هذه المقطوعات، فأباح للقافية أن تتنوع في كل ثنائية، ولم يلتزم بالقافية الموحدة التي قد تضر بمطولة تتألف من مئة وعشرين بيتاً. فضلاً عن أنّ في الثنائية الواحدة قافيتين: الأولى يشترك فيها الصدران، والثانية يشترك فيها العجزان.

أما مقطوعة «العباس بن الأحنف» فنظن أن القساوة كانت تتمثل في صورة «فوز» حبيبة «العباس» لا في الوزن! فقد برع الشاعر في تقديم الصورة على أحسن وجه من الغنائية التي تتصف بالعتاب والتبرم، ولم نشعر بالتقطع والقفز والسرعة. ولعل ذلك مرهون بانطباع المتلقي وتذوقه أكثر مما هو مرهون بالوزن، وهو ظن يقرب إلى اليقين.

● **المتقارب:**

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

---

١) ديوان علي محمود طه، ٨٧ - ٨٨.

وهو كما قررته وزن بطيء ذو جلال وشاعرية ورقة ومحبة، وكأنه يتسلسل من أعماق حلم رائق[1]. فهو يصلح للمعاني الرقيقة المرهفة ولا يناسب المواقف الرهيبة، والساخرة[2]. لذلك عدت استخدام عمر أبي ريشة له في مسرحيته الشعرية «الغريب» استخداماً غير موفق، ولا سيما في مواقف السخرية والغدر[3]. في حين عدّت استخدام علي محمود طه له في «أرواح وأشباح» استخداماً موفقاً كل التوفيق، بحيث وصل الشعر فيها «إلى ذرى من أعلى ما بلغه علي محمود طه، فقد اجتمعت الصور إلى الفكرة إلى جمال النغم وروعة التعبير، فضلاً عمّا في هذا الأثر الأدبي من انثيال وتدفق وكأن الشاعر لا يجهد في الصياغة قط»[4].

ودافعت عن وجهة نظرها في تحليل هذا الوزن فخالفت ما ذهب إليه محمد مندور في نقده لـ«أرواح وأشباح» من أن وزن المتقارب «أهزل وأنحف من أن يحتوي فكرة فلسفية»[5]، و«أنه يترك في النفس فراغاً ويشعرها بأن الموضوع قد ضمر وضاع جلاله»[6]. لأنها رأت أن تجاربها الشخصية في النظم والمطالعة قد انتهت بها إلى أن «المتقارب» يحتمل الفكر الفلسفي العميق بمعناه المعاصر أكثر مما يحتمله أي وزن آخر، عدا «الخفيف». وسبب ذلك أن فيه مزيتين عروضيتين تميزانه:

١. أن تفعيلته تنتهي بسبب خفيف «فعولن» بحيث يمكن أن تنتهي التفعيلة في أواسط الكلمات فلا تمزقها ولا تؤذيها،

---

١) ينظر: الصومعة، ١٩٠.
٢) ينظر: الجانب العروضي من مسرحية «كليو باترا» لشوقي، ١٤٨.
٣) نفسه، ١٤٧.
٤) الصومعة: ٣٥٠.
٥) في الميزان الجديد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٨، ٢١.
٦) نفسه، ٢١.

وإنما تفلتها لتنساب طلقة حرة إلى التفعيلات التالية. وهذه الخاصية تيسر للشاعر أن ينطلق مع الأفكار التأملية في انسيابها دونما وقفات قاطعة عنيفة الوقع، عالية النبرة، كالوقفات التي تتوافر في البحور الوتدية مثل «البسيط».

٢. إن وزن المتقارب طويل طولاً لا بأس به بالنسبة إلى أغلب بحور الشعر العربي. وهو في الحق ليس «هزيلاً» ولا «نحيفاً» لأن في الشطر الواحد منه أربع تفعيلات ذات طول متوسط. ومن ثم فهو أطول من «الكامل» و«السريع» وهذه الخاصية تجعله وزناً بطيء الانسياب، «جليل» الوقع بحيث يصلح للشعر الفلسفي والفكري[١].

ومن أمثلة المقاطع الجميلة التي أوردتها استشهادا قول «بليتيس»:

أدلــه هــذا الـفـتـى بـالـجـمـال
وأسـمـعـه مـن رقـيـق الـغـزل
وأورثـــه جـنـة بـالـرحـيـق
وأحـــرمـــه رشـفـات الـقـبـل
إلـــى أن تــحــرق أعـصـابـه
ويـصـرعـه طـائـف مـن خبل

* * *

وأحـفـر بـعـد الـــردى قـبـره
هـنـاك عـلـى قـمـة الـهـاويـة

١) الصومعة، ٣٥١-٣٥٣.

وأغـــرس فــي قـلـبـه زهـــرة

مـــن الــشـــرّ راويـــــة نـامـيـة

سـقـتـهـا سـمـوم شـرايـيـنـه

ورفــت بـهـا روحـــه الـعـاتـيـة

تـخـف إلـيـهـا قـلـوب الـرجـال

وتـرجـع بـالـشـوكـة الـدامـيـة[1]

ونحن وإن كنا نؤيد ما ذهبت إليه في ردّها على محمد مندور، لما فيه من وجاهة وتحليل «نابع من ممارسة شعرية أقرب إلى فهم طبيعة أبحر الشعر وخصائصها»[2] فإننا نرى في قولها: «و قد جاءت الشخصيات النسوية... زاخرة بالحقد، والعنف والشهوانية والغباء»[3] ما يشي بروح التعرض من أن هذا الوزن لا يناسب المواقف الساخرة، والغادرة، لأن الحقد يقود إلى العنف في كثير من الأحيان، وقد حاولته «بليتيس» كما مرّ.

الأوزان المهملة:

في دراسة الناقدة في الجانب العروضي في شعر علي محمود طه وقفت عند ظاهرة استعماله للأوزان النادرة التي أهملها المعاصرون، ورأت أن سبب هذا الإهمال يعود إلى خطة تفعيلاتها التي «تنطوي على شيء من الغراية والصعوبة، وأن الشعر المنظوم منها قليل، ومن صفات الشاعر المعاصر أنه كسلان لا يحب أن يتعب نفسه، ويكدّ ذهنه بإقامة وزن

---

١) ديوان علي محمود طه، ٤٢٣ ـ ٤٢٤.

٢) مصطفى حسين، نازك الملائكة ناقدة، ٨٧٣ (تذكاري)

٣) الصومعة، ٣٤.

معقد »[1].

ومن هذه البحور التي لقيت الإهمال:

● **المنسرح:**

مستفعلن مفعولات مفتعلن   مستفعلن مفعولات مفتعلن[2]

وهو على وفق رأي الناقدة من أجمل البحور العربية، فإذا تمكن الشاعر منه وأبرزه في شعر حديث جاءت القصائد مبتكرة في روحها وشكلها وصياغتها وموسيقاها[3].

وحين وقفت على تجارب علي محمود طه في هذا الوزن[4] وجدت أن غالبيتها تتميز بالفكرة والبناء، إلى جانب تميزها باللغة والروح الحديثة، ومن أمثلتها «عاشق الزهر» التي يقول فيها:

يا ليت لي كالفراش أجنحة
أهفو بها في الفضاء هيمانا
أدف للنور في مشارقه
وأغتدي من سناه نشوانا

---

١) الصومعة، ١٩٢.

٢) أجزاء المنسرح عند العروضيين هي:

مستفعلن مفولات مستفعلن   مستفعلن مفولات مستفعلن

وكما يقول مصطفى جمال الدين «ليس له شاهد من الشعر المعروف تتم فيه كل أجزائه، عدا نوادر شاذة لعلها من صنع العروضيين، أما الموجود في الشعر العربي، فهو ما كان مطوي العروض والضرب، وغالباً ما تكون (مفعولات) مطوية أيضاً فتنقل إلى (فاعلات). لذلك فإن وزنه الشائع عند القدماء والمحدثين هو ما أثبتناه». ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ١٤٤.

٣) ينظر: الصومعة، ١٩٢.

٤) و هي «عاشق الزهر» و«حلم ليلة» و«البحر والقمر»، ينظر ديوان علي محمود طه، ١٥٥، ٢٥٨، ٧١٦.

وأرشف القطر من بواكره

فلا أرود الضفاف ظمآنا

وألثم النور في سنابله

مصفقاً للنسيم جذلانا

حتى إذا ما المساء ظللني

سريت بين الورود سهرانا[1]

● **الخفيف المهذّب**: [2]

فاعلاتن مفاعلن فعلن   فاعلاتن مفاعلن فعلن

ومن أمثلته قصيدة «في الشتاء» التي يقول فيها:

ذكريني فقد نسيت ويا

رب ذكرى تعيد لي طربي

وارفعي وجهك الجميل أرى

كيف هذا الحياء لم يذب

واسندي رأسك الصغير فما

ثائر في الضلوع مضطرب

---

١) ديون علي محمود طه، ١٥٥.

٢) لم تسم الناقدة هذا الوزن بـ «الخفيف المهذب» وإنما أطلق التسمية عليه مصطفى جمال الدين، فضلاً عن أنه لم يذكر عند العروضيين بهذه التشكيلة التي أوردتها الناقدة، وإنما أخذها المتأخرون تهذيباً لأنواع مضطربة للخفيف. وواضح أنه من الخفيف التام إلا أن عروضه وضربه قد دخلهما الحذف فصارا (فاعلا) ثم الخبن فصارا (فعلا) ونقلا إلى (فعلن). ينظر: الإيقاع ١٣٦ - ١٣٧.

ذلك الطفل، هدهديه فما

ثاب من ثورة ومن صخب

وامنحي عين النعاس على

خصلات من شعرك الذهب[1]

● **الكامل الأحَذ:**

متفاعلن متفاعلن فعلن   متفاعلن متفاعلن فعلن

وترى الناقدة أن في استخدام علي محمود طه لهذا الوزن ما يشير إلى سيطرته وسهولة انسيابه بين يديه. ومن أمثلته قصيدة «تاييس الجديدة» التي لا يستطيع أحد أن يتهمها بالصعنة لأصالتها[2]:

روحي المقيم لديك؟ أم شبحي؟

لعبت برأسي نشوة الفرح

يا حانة الأرواح ما صنعت

بالروح فيك صبابة القدح

ما للسماء أديمها لهب؟

الفجر؟ إن الفجر لم يلح؟[3]

---

١) ديوان علي محمود طه، ٢٦٣، وله قصائد أخرى في الخفيف المهذب، منها «قلبي» و«حانة الشعراء»، ينظر: ديوانه، ٦٣، ٤٧٩.

٢) ينظر: الصومعة، ١٩٥.

٣) ديوان علي محمود طه، ٣٢١.

● **مخلّع البسيط:**

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

وقد استعمله الشاعر في قصيدتين: «على حاجز السفينة»[١] و«دعابة» التي مطلعها:

حلفت بالخمر والنساء ومجلس الشعر والغناء[٢]

وتختتم الناقدة دراستها العروضية بالدعوة إلى استعمال الأوزان المهملة لأنها «توسع آفاق شعرنا، وتغني الذوق الحديث»[٣] وبالتنبيه على أن الشاعر المعاصر «يخسر خسارة أكيدة باطراحه لهذه الأوزان الموسيقية الجميلة، واكثاره من أوزان معينة لا تزيد على الخمسة أو الستة»[٤]. وهي ترى أن براعة علي محمود طه في استخدام الأوزان النادرة كان رهيناً بمرحلة نضجه الشعري، لأنه سمة من سمات القوة والحرارة، فما كاد ينزل عن القمة حتى خبا الألق، وضعف الجناح عن الصعود، وعاد النسر إلى ما هو قريب مألوف من المستويات[٥].

وعند مراجعتنا لبعض الكتب العروضية، ودواوين بعض الشعراء وجدنا ظاهرة استعمال الأوزان النادرة ليست وقفاً على علي محمود طه وحده، وإنما يشاركه فيها آخرون. فمن الشعراء الذين أولعوا بالمنسرح «الرصافي والغوّاص والحنفي والأثري وغيرهم»[٦]. كما استعمله أيضاً محمد علي اليعقوبي وشفيق معلوف وبدر شاكر السياب[٧] كذلك

---

١) نفسه، ٧٠٢.
٢) نفسه، ٣١٩.
٣) الصومعة، ١٩٧.
٤) نفسه، ١٩٧.
٥) نفسه، ١٩٨.
٦) حكمة فرج البدري، العروض في أوزان الشعر العربي وقوافيه، ١٠١.
٧) الإيقاع، ١٤٢.

استعمل بعض الشعراء «الخفيف المهذب»[1] و«الكامل الأحذ»[2] و«مخلّع البسيط»[3].

على أن القارئ لا يعدم وجود أغلب هذه الأوزان النادرة في ديوان صالح الجعفري[4] غير أن هذه المشاركة التي نبهنا عليها في الأوزان النادرة لا تقلل من أهمية ما توصلت إليه الناقدة من آراء في الإيقاع الشعري لبعض البحور. فقد أثبت المحور أن نازك الملائكة كانت متفردة فيه، سواء أكان ذلك في تحليل البحور وتأصيل القول فيها، أم كان في تعليق نجاح القصيدة على العلاقة العضوية التي تربط بين موضوعها، ووزنها، وليس هذا بالقليل.

الصورة:

لعله من الغريب حقاً ألا تُعنى ناقدة معاصرة بالصورة الشعرية وهي تؤصل نقداً لحركة شعرية جديدة تُعنى بالصورة أكثر من عنايتها بأي منجز فني آخر. لأن شعر هذه الحركة اتخذ من الصورة وسيلة للكشف في مختلف الموضوعات، فبوساطتها قدم الشعراء عالمهم الذي كانوا يرونه بديلاً لعالم اليوم، ومن خلالها جرى تصويرهم للصراع بين الفرد والمجتمع، وعن طريقها وقفنا على صدماتهم النفسية، ومواقفهم البطولية أو المأساوية. فكيف تسنى لناقدتنا ألا تحفل بهذا المنجز الفني المهم في بناء القصيدة وهو يكشف لها مدى قدرة الموهبة في الوصول إلى النبوغ!

---

١) علي الشرقي في «أيها الوالدون» ديوان علي الشرقي، ٢٦٢.

٢) بشارة الخوري، ينظر: الإيقاع، ٨٢.

٣) محمود حسن إسماعيل، ومحمد الفيتوري، ينظر: الإيقاع، ١٣٢-١٣٣.

٤) ينظر: ديوان الجعفري، ١٠١، ١٩٢، ٢٠٧،، ٢٧٢، ٣٢١.

أغلب الظن أن ناقدتنا كانت تعيش هما نقدياً يبحث عن إيجاد ضوابط، أو قواعد، أو قوانين تبرر وجود هذه الحركة نظرياً، ويوقف سبيل التجاوز الذي شغف به بعض مريديها لما ألمحوه فيها من إيحاءات الحرية. لذلك فإن البحث في الصورة لم يكن همّاً بقدر ما كان ملمحاً جمالياً لا يقدم للحركة مرتكزاً مثلما تقدمه النظرية.

على أن القارئ لا يعدم وجود إشارات إلى أهمية الصورة الفنية في بناء القصيدة في بواكير نقدها الشعري. غير أن تلك الإشارات كانت عرضية أوجدها السياق. من ذلك ما ذكرته عن الصورة في شعر إيليا أبي ماضي من خلال حديثها عن لغته. فقد رأت في ديوان «الجداول» لغة عارية من الصور، لأن كل ما كان يعنيه الشاعر أن يؤدي المعنى بأقل ما يمكن من «الكماليات» على حدّ قولها(١).

غير أن الناقدة لم تستثمر تلك الإشارة، وإنما تعدتها بعجالة لتتحدث عن تضحية أبي ماضي بالعاطفة من أجل الفكرة. لكنها حين وضعت دراستها النقدية عن شعر «علي محمود طه» أفردت للصورة مبحثاً فيه، خلصت في فاتحته إلى أن الشاعر لا يستعمل الصور إلاّ نادراً، ثم نبهت على أن هذه الندرة لم تسئ إليه بشيء، لأنه بقي على قسط كبير من الجمال والروعة، وسبب ذلك أن الشاعر بارع براعة خاصة في خلق الجو العام للقصيدة بحيث يصبح مليئاً بالاشعاع والإيحاء والفتنة. وبذلك يغطي نقص الصور(٢).

ولم توضح ما عنته بـ «الجو العام» وإنما اكتفت بالقول: «وعلى ذلك يكون علي محمود طه شاعر جو وليس شاعر صور. وهو في هذا بخلاف شعراء مثل نزار قباني ومحمود حسن إسماعيل، وبدر شاكر السياب

١) ينظر: إيليا أبو ماضي في ديوانه «الجداول» ٧٣٩ ـ ٧٤٠.
٢) ينظر: الصومعة، ١٦٠.

الذين هم شعراء صور لا شعراء جو، وقلّما يصلون إلى خلق الجو الخصب الذي يضفي بصمته على القصيدة »[1].

ونحن نظن أن مصطلح « الجو » كان قاصراً لم يستطع أن يقدِّم غير الإيهام في الدفاع عن أسلوب الشاعر. فما الجو؟ هل هو الموضوع؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب فلم لم تذكره صراحه وهي التي خصصت له باباً في دراستها؟ وإذا كانت قد قصدت به « البناء » فلم لم تنص عليه وهو: مصطلح شاع ذكره عندها كثيرا؟

ولعل القارئ يحتج علينا فيرى فيه « العلاقات » المعقدة التي لم يألفها العصر بين القصيدة من جهة والفكرة والشاعر والعصر كله من جهة أخرى[2]. وهو اعتراض إن قبلناه فلن تقبله الناقدة نفسها، لأنه أوسع من أن يلخصه مصطلح غير دال. لذلك نذهب إلى تأكيد ظننا بأن مصطلح « الجو » كان قاصراً فرضه سياق التعبير وهي تلتمس عذراً للشاعر، وإلاّ لاستثمرته ودلت عليه في كتاباتها النقدية اللاحقة.

على أن الناقدة وهي تحكم بندرة الصور في شعر علي محمود طه رأتها ـ على قلّتها ـ تتصف بفورة حياة دافقة تجعلها تنبض، لكونها تستند إلى « الخيال البصري » الذي يشكِّل الجزء الأهم في حياة هذه الصور[3]. وعدّت الأمثلة الآتية خير ما يجسِّد فكرتها في الخيال البصري:

وعلى شاطئ الغدير ورود

أغمضت عينها لمطع فجر

* * *

---

١) الصومعة، ١٦٠.

٢) ينظر: حديث نازك عن العلاقات المعقدة في إيليا أبي ماضي في ديوانه « الجداول »، ٧٣٧.

٣) ينظر: الصومعة، ١٦١.

عندما ظللني الوادي مساء

كان طيف في الدجى يجلس قربي

في يديه زهرة تقطر ماء

عرفت عيني بها أدمع قلبي[1]

* * *

نزلتما البحر قبرا، حين ضمكما

رفت عليه من المرجان أشجار

نام الحبيبان في مثواه واتسدا

جنباً لجنب فلا ذل ولا عار![2]

* * *

هذي البحيرة وسنى حلم ليلتها

لما تفق منه شطئان وأغوار

والصبح في مهده الشرقي مارفعت

عن ورده من نسيج الغيم أستار[3]

فقالت عن الصورة الأولى: «وعنصر هذه الصورة المهم هو (تشخيص) الورود بجعلها كائنات حية لها عيون»[4]، وقالت عن الثانية: «وفيها جعل (القلب) زهرة تقطِّر دموعاً، وهي صورة لها أعماق رمزية إلى جانب جمالها وموسيقاها وما فيها من تشخيص وهي تتميز

---

١) قصيدة «ميلاد شاعر» ديوان علي محمود طه، ١٧.

٢) قصيدة «قاهر الموت» ديوان علي محمود طه، ٢٥٣.

٣) قصيدة «ألحان وأشعار» ديوان علي محمود طه، ٦٩٠.

٤) الصومعة، ١٦٠.

فوق ذلك بأنها حية كل الحياة. فالطيف يجلس قرب الشاعر في الوادي مساء ويحمل بين أصابعه زهرة يقطر منها الماء»[١]، في حين قالت عن الثالثة: «فما أجمل هذا القبر الذي ترف عليه أشجار المرجان في أعماق البحر. وتصبح الصورة أحفل بالحياة وأعمق حين نميز شخصية «الحبيبة» التي تنام إلى جوار هذا الربان في القبر المرجاني فهي ليست إلا البارجة الغريقة التي لا حبيب للربان سواها»[٢]. أما الرابعة فقد قالت عنها: «وهي صورة ذات حظ عال من الخيال، حيث نرى الطفل نائماً في مهده عند مشرق الشمس، وعلى هذا المهد أستار من الغيوم تحجب وروده عن النظر. وما أجمل تشبيه الغيوم بالستائر المسدلة على ذلك الوجه الأبيض الجميل»[٣].

وهو كما نظن نقد تقليدي في تحليل الصورة لم تكن الناقدة فيه مخيرة باصطناع منهج تحليلي للقصيدة كلها، لأن القصائد التي وردت فيها تلك الصور كانت قصائد تشكو من حدّة البيت المستقل، وسيطرته وتفرده في الأعم الأغلب عن باقي الأبيات. من هنا فإن هذه الصور تعكس جزئيات مفردة من اللوحة مستكملة من هذه الجزئيات، وإن بدت مغرية في استخدام المثاني من الأبيات، لأنها جزئيات مستقلة. ومثل هذه الجزئيات لا تقود إلى غير المنهج التقليدي الذي يلتمس الصور في الأبيات لا في المقاطع.

ولعل خير مثال نسوقه للصورة الفنية المكتملة التي يقدمها المقطع الشعري ما جاء في قصيدة «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،

---

١) نفسه، ١٦١.
٢) نفسه، ١٦١.
٣) نفسه، ١٦٢.

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

يرجّه المجذاف وهْناً ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم[1]...

فالشاعر هنا يقدِّم أجمل صورة تخيلية عن السحر الذي تثيره فيه عينا حبيبته، فهو يطالع فيهما معالم الطبيعة الفاتنة في النخيل وتوالي الأصباح والأمساء وفيما يسيل عبر بطاحها من أنهار[2] من خلال حركة منسجمة في كل شيء، شكلها التداعي الفني: في النخيل، والنهر، والمجاذيف، والأضواء، من غير تباعد أو تجزئة. وهذا ما قصدناه باكتمال الصورة فنياً في المقطع الشعري.

وتبقى الصورة كما هي وإن اختلف في تفسير الحبيبة من أنها رمز للوطن، وأن الشاعر «يتمثل بلاده بامرأة جميلة»[3]، لأن الاختلاف في تفسير الرمز لا يؤدي إلى اختلاف في تفسير الصورة.

الرمز:

لا تعتقد الناقدة بالتعليل القائل بأن ذاتية العربي تنفر بطبعها من الرموز، ولا تجد جمالاً في الدهاليز التي تتلوى وراء الحس، والعوالم الخفية التي يعسر ادراكها. لأنها ترى أن النفس البشرية عموماً ليست

---

١) «أنشودة المطر» ديوان بدر شاكر السياب، مج١، دار العودة، بيروت ١٩٧١م، ٤٧٤.

٢) ينظر: إيليا الحاوي «بدر شاكر السياب» دار الكتاب اللبناني، بيروت (د.ت) ج٢: ١٧٤.

٣) إيليا الحاوي «بدر شاكر السياب» ١٧٤.

واضحة، وإنما هي مغلفة بألف ستر[١].

وعلى وفق هذه الرؤية فإن الناقدة تعدّ الإبهام جزءاً أساسياً من حياة النفس البشرية، لا مفرّ من مواجهته إن أردنا فناً يصف النفس، ويلمس حياتها لمساً دقيقا[٢].

وعلى الرغم من أنها تبيح للذات أن تعبِّر عن دواخلها بأساليب ملتوية مبهمة، فإنها لا ترى في هذا الإبهام هدفاً مقصوداً، وإنما هو «صورة من صور الحياة»[٣].

فالرمز إذن يدل على معان مختبئة في نفس المبدع، لا يريد التصريح بها، وإنما يقوده إليها لا وعيه، وأحلامه الباطنية. وتكون مهمة النقد أساساً في تحليل تلك الرموز، وتفسير اتجاهات اللاشعور على وفق ما يعتقده الناقد صواباً في كشفه للألفاظ الموحية، وعلاقة تلك الألفاظ بعوالم الأعماق الغامضة.

تلك هي الرموز التي تجيء غفلاً من مبدعها، أما الرموز التي يسعى إليها المبدع سعياً، فإنها وإن اختلفت عوامل استخدامها فإنها تبقى رموزاً مصنوعة لا دور لعالم الأعماق في تفجيرها، وإطلاقها. فتستحيل إذ ذاك أساليب تعبيرية يجنح إليها المبدع على وفق ما يمليه عليه خياله فنياً، وهو الأكثر استخداماً، أو يدعوه إليه الموقف فكرياً، وهو الأقل استخداما.

وقصائد علي محمود طه الرمزية[٤] تعدّ من النوع الثاني، لأن الشاعر

---

١) ينظر: مقدمة «شظايا ورماد» ديوان نازك الملائكة، مج٢ : ٢١.

٢) نفسه، ٢٢.

٣) مقدمة «شظايا ورماد» ديوان نازك الملائكة، مج ٢ : ٢٢.

٤) مثل «التمثال» و«العشاق الثلاثة» وطامرأة وشيطان» و«عاشق الزهر» و«النشيد» ينظر: ديوان علي محمود طه، ٣١٣، ٣٦٤، ٥٨١، ١٥٥، ٢٩.

سعى إليها سعيا. لذلك حين درستها الناقدة أشارت إلى أن رمزيته لا تضعه بين أتباع المذهب الرمزي الذي عرفته فرنسا ومن ثم أوروبا، وإنما يرمز طه كما يرمز الشاعر العربي، بالمعنى الحرفي لكلمة «رمز» الذي هو تلميح إلى الأشياء، يمنح القصيدة أعماقا تستثير الفكر، وتفسح آماد الخيال[1]. ثم استعرضت سمات المذهب الرمزي في الغرب، ووازنت بينها وبين رمزية علي محمود طه فانتهت إلى أن رمزية الشاعر تخلو من سمات الرمزية الغربية خلوا تاما، ويمكن إجمال ذلك فيما يأتي:

١. إذا كان الغموض صفة ظاهرة عند الرمزيين فإن علي محمود طه أبعد ما يكون عنه، لأن الوضوح يكاد يكون صفته المعروفة التي لا خلاف حولها بين النقاد والقراء.

٢. لا يُعنى علي محمود طه في شعره بتصوير الجهات المبهمة من النفس، ولا بالغوص وراء الأحلام وعوالم ما خلف الوعي مما يلتمسه دعاة الرمزية التماساً، فذلك عالم لم يصفه ولا اجتاز عتبته.

٣. إذا كان شعراء الرمزية المعاصرون مولعين بموضوعات التحليل النفسي ومدارسه الحديثة المعقدة، فإن علي محمود طه لا يعبأ بتلك الموضوعات. وإذا كانت في شعره نزعة صوفية فإنها تحدرت إليه من النزعة العربية الدارجة في هذا الاتجاه.

٤. إنه لا يصوِّر مشاعره على طريقة بودلير المعروفة بنظرية العلاقات، فلا نجد في شعره مزجاً للون والصوت، أو اللمس والشم أو النظر والحرارة، أو العطر والخضرة، فإن هذه ظاهرة

---

١) ينظر: الصومعة، ١٦٧.

رمزية لم يعرفها شعره[١].

وهي في استعراضها لسمات الرمزية الغربية دللت على فهم رصين لرمزية علي محمود طه، لذلك فسرت رموزه تفسيراً دقيقاً بعيداً عن كل تمحل وإغراق ممل في حمّى الصياغة التعبيرية البعيدة عن الفهم التي «توقع الدراسات الجامعية للشعر في ظل الاستخفاف والاستهانة»[٢].

ففي تفسيرها لرموز «العشاق الثلاثة» ذات المطلع:

سرى القمر الوضاح بين الكواكب

يفكر فيما تحته من غياهب[٣]

رأت أن القمر فيها يرمز إلى «المعرفة والحكمة» في حين يرمز العشاق إلى «أدعياء الحكمة». لذلك لم يقصد الشاعر أن يكون الرمز في هذه القصيدة تفريعياً، وإنما أراد المعنى العام من الرمز وهو ادعاء حب الحكمة[٤].

أما قصيدة «التمثال» ذات المطلع:

أقبل الليل، واتحذت طريقي

لك، والنجم مؤنسي، ورفيقي[٥]

فإنها رأت أن الشاعر يرمز بالتمثال إلى «الأمل الإنساني» الذي ينتهي في نظره إلى الخيبة الكاملة[٦]. في حين وجدت الشاعر يرمز بالطيف في قصيدة «النشيد» ذات المطلع:

---

١) ينظر: الصومعة، ١٦٧.

٢) د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المغاصر، ٨.

٣) ديوان علي محمود طه، ٣٦٤.

٤) ينظر: الصومعة، ١٠٧، ١٦٨.

٥) ديوان علي محمود طه، ٣١٤.

٦) ينظر: الصومعة، ١٧٠.

عـنـدمـا ظـلـلـنـي الـــوادي مـسـاء

كان طيف في الدجى يجلس قربي[1]

إلى عاطفة الحب، مشيراً بالرمز إلى أن هذه العاطفة تلازمه بحيث باتت تتبعه في غدواته وروحاته ولا تفارقه قط[2].

أما آخر قصيدة رمزية وقفت الناقدة عندها فهي «امرأة وشيطان» التي جاء في مقطعها الأول:

أقسمت لا يعص جبار هواها

أبـــد الـــدهـــر وإن كـــان إلـــهـا

لا ولا أفـلـــت مـنــهـا فـاتـن

قـربـتـه واحـتـوتـه قـبـضـتـاهـا[3]

حيث رأت أن الغانية فيها ترمز إلى «الدنيا» الجميلة التي لا تشيخ ولا تبلى. كما رأت أن عشاقها يرمزون إلى البشر الذين يحبون الحياة وينخدعون بابتسامتها وتألقها جيلاً بعد جيل. كما رأت في التحالف بين الدنيا والشيطان رمزاً للشر الكامن في طبيعة الحياة[4].

وهي في تفسيرها للرموز لم تنس دورها النقدي حيال تلك الأساليب التعبيرية طلباً لاكتمال الاستخدام فنيا. لذلك وجدت في تعليق علي محمود طه النثري الذي يورده في مقدمة القصائد ما ينقص من جمالية الرمز، ويسد على القارئ أبواب الخيال إلى جانب أنها تعدّ الاستطراد الذي تمليه طبيعة الفنان في القصيدة خروجاً ـ وإن كان قليلاً ـ عن

---

١) ديوان علي محمود طه، ٢٩.
٢) ينظر: الصومعة، ١٧٠.
٣) ديوان علي محمود طه، ٥٨٢.
٤) ينظر: الصومعة، ١٧١.

متطلبات الرمز. فضلاً عن ضرورة اختيار الوزن المناسب للموضوع الرمزي الذي تعالجه القصيدة[١].

ولعل فيما عرضته من آراء في أهمية الاستخدام الرمزي، وما قدمته من كشف تطبيقي لقصائد على محمود طه الرمزية ما ينمّ على اتجاه معتدل في هذا المجال، من غير تحمس، أو اندفاع، لأن الرمز عندها تلميح إلى الأشياء في أقصى غاياته.

الفنون اللفظية:

من الأساليب البلاغية التي حظيت باهتمام الناقدة في غير حركة الشعر الحر أنواع من الفنون اللفظية «البديع» لاحظت استخدامها ـ على اختلاف نسبها ـ في الشعر الحديث. ولما كانت دراسة هذه الفنون لصيقة بالشعر القديم فإن محاولتها في إخضاع الشعر الحديث لمثل هذه الدراسة تعد أسبق محاولة في الإفادة من المصطلح البلاغي تطبيقياً. لذلك سيعنى هذا المحور ببعض هذه الفنون، وإن بدت في محصلتها النهائية تقليدية، تثبيتاً لمفردات نقدها التطبيقي منهجيا.

ومن هذه الفنون:

- **التكرار:**

وهو أسلوب تراه الناقدة محتوياً على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية. لأنه يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فإنه يقود إلى اللفظية المبتذلة التي يقع فيها الشعراء الذين

---

١) نفسه، ١٦٨ ـ ١٧١.

ينقصهم الحسّ اللغوي والموهبة والأصالة[1].

وتوجب الناقدة تحقق شرطين في التكرار الناجح هما: أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وأن يلقى ما بعد التكرار عناية الشاعر الكاملة[2].

وعلى وفق تقسيم الناقدة فإن للتكرار ألواناً هي:

١ ـ تكرار الكلمة الواحدة:

وفيه يعمد الشاعر إلى تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة. وهو لون شائع في الشعر المعاصر تراه رديئاً تغلب عليه اللفظية، لأن الشعراء يلجأون إليه التماساً لموسيقى يحسبون أنه يضيفها، أو تشبها بشاعر كبير، أو ملأً لفراغ[3]. غير أنها تستثني منه الأمثلة التي يصوغها الشاعر الموهوب قائلة: «ولا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يدي شاعر موهوب يدرك أن المعوّل في مثله، لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة»[4].

ومن الأمثلة التي رأتها مبتكرة ما فعله محمود حسن إسماعيل في «نهر النسيان» حين كرر كلمة «نسيت» وجعلها تتعلق تعلقاً مباشراً ببناء القصيدة العام:

ونسيت الأنسام تنقل في المر

ج صلاة الطيور للغدران

---

١) ينظر: قضايا، ٢٦٤.

٢) قضايا، ٢٦٤، ٢٦٦.

٣) قضايا، ٢٦٤، ٢٦٥.

٤) قضايا، ٢٦٤.

ونسيت النجوم وهي على الأ

فق نشيد مبعثر الأوزان

ونسيت الربيع وهو نديم الشـ

ـعر والطير والهوى والأماني

ونسيت الخريف وهو صبا

مات فسجتهُ شيبة الأغصان

ونسيت الظلام وهو أسى الأ

رض وتابوت شجوها الحيران

ونسيت الأكواخ وهي قلوب

داميات تلفعت بالدخان

ونسيت القصور وهي قبور

ضاحكات البلى من البهتان[1]

كذلك ما فعله علي محمود طه في «شاعر مصر» حين كرر كلمة «أرى» في قوله:

أرى طيف معشوق، أرى روح عاشق

أرى حلم أجيال، أرى وجه شاعر[2]

لأن تكرار (أرى) قد كسّر رتابة الفقرات وسلّط الضوء عليها بحيث يلتفت إليها الذهن أكثر مما كان يلتفت لو أنه استخدم حرف الواو

---

١) قصيدة «نهر النسيان» من ديوان «أين المفر» لمحمود حسن إسماعيل، القاهرة ١٩٤٧م.

٢) ديوان علي محمود طه، ٣٣٠.

العاطف بديلاً للتكرار[١].

٢ ـ تكرار العبارة:

وتكثر نماذجه في الشعر الجاهلي، ومنه شعر المهلهل:

ذهب الصلح أو تردوا كليبا

أو تحلوا على الحكومة حلا!

ذهب الصلح أو تردوا كليبا

أو أذيق الغداة شيبان ثكلا!

ذهب الصلح أو تردوا كليبا

أو تنال العداة هونا وذلا!

ذهب الصلح أو تردوا كليبا

أو تذوقوا الوبال وردا ونهلا!

ذهب الصلح أو تردوا كليبا

أو تميلوا عن الحلائل، عزلا[٢]

وتراه قليلاً في الشعر المعاصر، إلا أنها تعدّ تكرار البيت الكامل من الشعر أحد نماذجه المألوفة في عصرنا. وترى في «الطمأنينة» لميخائيل نعيمة مثالاً ناجحا له:

سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر

فاعصفي يا رياح وانتحب يا شجر

١) ينطر: الصومعة، ١٥٦.

٢) فؤاد أفرام البستاني «المهلهل منتخبات شعرية مع نبذة في حرب البسوس»، ط٢، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٣٩م، ٩.

واسبحــي يا غيوم　　واهـطلي بالمطـر

واقصفي يا رعــود　　لست أخشى خطر

سقف بيتي حديد　　ركــن بيتي حجــر

* * *

من سراجي الضئيل　　استمــد البصـــر

كلما الليل جـــاء　　والظـلام انتشـــر

وإذا الفجــر مــات　　والنهـــار انتحــر

فاختفـــي يا نجوم　　وانطفـئ يـا قمـر

من سراجي الضئيل　　استمـد البصـــر[1]

٣ ـ تكرار المقطع كاملا:

وهو تكرار تراه يخضع لشروط تكرار البيت عينها، وتعني به إيقاف المعنى لبدء معنى جديد. ومن أمثلته قصيدة «الصباح الجديد» لأبي القاسم الشابي، وقد كرر المقطع التالي أكثر من مرة:

أسكتــي يا رياح　　وأسكتي يا شجون

مات عهد النواح　　وزمـــان الجنـــون

وأطـل الصـــباح　　مـــن وراء القــرون[2]

غير أنه تنبه على أن هذا التكرار المقطعي يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر لكونه تكرارا طويلاً يمتد إلى مقطع كامل، وأضمن سبيل إلى

---

١) ديوان «همس الجنون» لميخائيل نعيمة، ط٥، مؤسسة نوفل، بيروت (د.ت) ٧٣ ـ ٧٤.

٢) ديوان أبو القاسم الشابي، دار العودة، بيروت ١٩٧٢.

نجاحه ـ على حد قولها ـ أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر كي يقدم للقارئ لوناً جديداً لا يجده كما مرّ به تماما. وذلك ما فعله أمجد الطرابلسي في قصيدة «احترق... احترق»[1].

٤ ـ تكرار الحرف:

ورأته نوعاً دقيقاً في الشعر الحديث. ومثاله قصيدة «أهواء» لبدر شاكر السياب:

وهيهات أن الهوى لن يموت

ولكن بعض الهوى يأفل

كما تأفل الأنجم الخافقات

كما يغرب الناظر المسبل

كما تستجم البحار الفساح

ملياً، كما يرقد الجدول

كنوم اللظى، كانطواء الجناح

كما يصمت الناي والشمأل[2]

إذ كرر السياب حرف الكاف بامعان، ولو حذف لفقدت الصور الفرعية كثيراً من جمالها[3].

---

١) ينظر: قضايا، ٢٧٠ حيث القصيدة كاملة.

٢) ديوان بدر شاكر السياب، مج١: ١٦.

٣) ينظر: قضايا، ٢٧٣ ـ ٤٧٤.

● **المناسبة:**

وهي أسلوب قديم يقوم على تساوي الفواصل وزنيا، وقد أوردت الناقدة ما ذكره عبد الغني النابلسي من أن النقاد العرب القدماء يعنون بالمناسبة «الاتيان بكلمات متزنات»[1] ومن أمثلتها قول علي محمود طه:

أولا يغرب في نشوته

شارب الغصة في اليوم الأخير؟

أولا يمعن في شهوته مسلم

الجسم إلى الدود الحقير؟[2]

وذكرت أنه ناسب بين (يغرب ويمعن) و(نشوته وشهوته) و(شارب الغصة ومسلم الروح) و(اليوم الأخير والدود الحقير).

والمناسبة كما تراها الناقدة تضفي نغماً ظاهرياً على الشعر. وقد استعملها علي محمود طه بوسائل متعددة[3]، كما في الأبيات الآتية:

بين كأس يتشهى الكرم خمره

وحبيب يتمنى الكأس ثغره[4]

* * *

وكيف تسور الشوك

وكيف تسلق الغصنا[5]

---

١) الشيخ عبد الغني النابلسي «نفحات الأزهار على نسمات الأسحار في مدح النبي المختار» مطبعة نهج الصواب، دمشق ١٢٩٩ هـ، ينظر: الصومعة ١٥٣.

٢) قصيدة «كأس الخيام» ديوان علي محمود طه، ٢٤٦.

٣) الصومعة، ١٥٣ ـ ١٥٤.

٤) «أغنية الجندول» ديوان علي محمود طه، ٢٢٥.

٥) « القمر العاشق» ديوان علي محمود طه، ٢٣٢.

* * *

هتف البشيرُ بهِ فماجت أعصر

وتلفّتت أمـمٌ ودارت أنجم[١]

غير أنها نبهت على أن هذا الأسلوب قد يجر الشاعر إلى المبالغة المستكرهة، فيوقعه في الرتابة المملة، وإذ ذاك يفقد شعره طراوته وجماله ويغرق في اللفظية[٢]. كما في هذه الأبيات الثلاثة المتوالية:

وفي شعب الوادي، وفوق رماله

عصي نبي أو تـهـاويـل ساحر

صوامع رهبان، محاريب سجد

هياكل أربـاب، عـروش قياصر

سرى الشعر في باحاتها روح ناسك

وترديد أنفاس، ونجوى ضمائر[٣]

ويبدو أن هذا الأسلوب الذي ارتضت تسميته بـ «المناسبة» ما هو إلاّ نوع من المطابقة يسميه ابن رشيق «الموازنة» مستشهداً بقول ذي الرمة:

أستحدث الركب عن أشياعهم خبرا

أم راجع القلب من أطرابه طرب؟؟

مشيراً إلى أن «قوله (أستحدث الركب) موازن لقوله (أم راجع القلب) وقوله (عن أشياعهم خبرا) موازن لقوله (من أطرابه طرب) وكذلك

---

١) نفسه، ٢٣٣.

٢) «اليوم العظيم» ديوان علي محمود طه، ٢٨٢.

٣) «شاعر مصر» ديوان علي محمود طه، ٣٣٢.

(الركب) موازن (للقلب) و(عن) موازن لـ (من) و(أشياعهم) موازن لـ (أطرابه) و(خبرا) موازن لـ (طرب)[١].

وهذا الاختلاف في تسمية الأسلوب وإن كان سببه كتاب « النابلسي » فإنه علامة بارزة على تداخل المصطلح البلاغي وبلوغه الاضطراب، ولا سيما في الفنون اللفظية. لذلك يبقى النقد البلاغي يشكل ضيقاً للشعر الحديث لكونه يعني بالبيت مفرداً أكثر من عنايته بالقصيدة موحدة، وتلك حدوده التي لا يستطيع تخطيها.

الجناس:

في دراسة الناقدة لظاهرة الموسيقى في شعر علي محمود طه عدّت استعماله للجناس وسيلة في أحداث الموسيقى. وعلى الرغم من أنها رأته جناساً جميلاً متميزا إلاّ أن كثرته في شعره جعلها تذهب إلى أن الشاعر كان يلتمسه التماسا ولكن من غير اغراب[٢]. ولعلها لم تجانب الصواب في ذلك، لأن جميع استعمالاته كانت تنمّ عن مقدرة فائقة في الصياغة والبناء. حتى أننا نظن أن دقته في اختيار ألفاظ الجناس كانت عاملاً في تغطية ما قد يشي من تعقيد وتصنع في بعض الأبيات.

ولعل في الأبيات التي أوردتها الناقدة استشهادا ما يؤكد دور الجناس في احداث النغم الموسيقي بين الألفاظ من جهة، وتحلية الإيقاع الوزني من جهة ثانية. ففي قوله:

---

١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢: ٢٠.

٢) ينظر: الصومعة، ١٥٨.

إلى أين تمضي أيها التائه الخطى

يساريك برق أو يباريك عاصف[1]

ساعدت لفظتا (يساري) و(يباري) على تحلية الإيقاع في تمكينه موسيقياً من توجيه الاستفهام الذي أثارته النفس أمام ذاتها، علماً أن الفرق بينهما « حرف واحد فقط »[2].

أما قوله:

موكـــب الغيد   وعيد الكرنفال[3]

فلعل في تجاور (الغيد) و(العيد) ما يفصح عن هذه الموسيقية.

ولكثرة الجناس في شعره نكتفي بقوله:

بألوانها الحمر جمر الغضا

وفي نفحاتها لفحات العذاب[4]

ففيه جناسان (الحمر) و(جمر) و(نفحها) و(لفحات).

إن دراسة الجناس في ظننا تبقى معلقة بالبيت المفرد كما كانت « المناسبة » أو « الموازنة » لأن تأثيرها في القصيدة محدود.

رد العجز على الصدر:

ومن الفنون اللفظية التي وقفت عندها الناقدة في دراستها لشعر علي محمود طه ما أصطلح عليه بـ « رد العجز على الصدر » كما في قوله:

---

١) قصيدة « الطريد » ديوان علي محمود طه، ١٩١..

٢) الصومعة، ١٥٨.

٣) قصيدة « أغنية الجندول » ديوان علي محمود طه، ٢٢٥.

٤) قصيدة « أرواح وأشباح » ديوان علي محمود طه، ٤١٨.

طافوا بساحتك الكريمة فيلقا

يحدوه من آمال مصر فيلق[1]

وقوله:

صدف الفؤاد عن الشباب ولهوه

ومضى عن الأحباب غير صدوف[2]

حيث رأت في «فيلق» و«صدوف» في آخر البيتين تكرارا للفظة مرت في الشطر الأول، وعدّته تكرارا يحدث نغماً كالصدى يرتبط بموسيقى البيت. لكنها احترزت قائلة: «على أن البيتين كليهما لا يخلوان من تصنع وخاصة الثاني»[3].

ونحن نقول في ختام هذا المحور: أن دراسة المحسنات ـ الفنون اللفظية لم تكن غاية في فكر نازك النقدي، وإنما كانت وسيلة، أو محاولة في الاعتماد على المصطلح البلاغي لتأصيل القول في الظاهرة الموسيقية التي يتصف بها شعر على محمود طه. لذلك كانت مرغمة على تلمس الوسيلة في «البديع» ولم تكن مختارة. وليس أدق من «البديع» وسيلة في الوصول إلى معرفة أسرار التناغم والرنين في موسيقى أي شاعر، إذا ما عرفنا أن «البديع» يبحث في المزايا التي تزيد الشعر حسناً وطلاوة، وتكسوه بهاء ورونقا[4]. وهي مزايا موسيقية أكثر منها معنوية كما نظن.

---

١) قصيدة «مهرجان الزفاف» ديوان علي محمود طه، ٢٩٤.

٢) قصيدة «في القرية» ديوان علي محمود طه، ٢٠٥.

٣) الصومعة، ١٥٩.

٤) ينظر: أحمد الهاشمي «جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع» ط١٢، مطبعة السعادة، مصر سنة ١٣٧٩ هـ ـ ١٩٦٠م، ٣٦٠.

الفصل الرابع

نقد نازك الروائي والمسرحي

عُرفت نازك الملائكة رائدة من روّاد حركة الشعر الحر ناقدة له، ولم تعرف قصصية تكتب القصة القصيرة، والحوارية[١]، وناقدة في حقلي الرواية والمسرحية. وما ذلك إلاّ لأن ما كتبته من قصص، وما قدّمته من نقد كان ينشر متباعداً في مجلات عربية تعنى باتجاهات مختلفة لا يتهيأ للقارئ الاطلاع عليها بسهولة لأسباب كثيرة معروفة. فضلاً عن أن بعض تلك المجلات ما تصدره هيئات علمية جامعية يعزف القارئ العادي عنها بحجة كونها مجلات بحوث للترقيات وحدها.

ولعلنا لا نغالي إن قلنا: إن ما قدّمته نازك من نقد في حقلي الرواية والمسرحية، لو جمع في كتاب مستقل لكان وضعها في مصاف نقاد الرواية والمسرحية، ولانتفع بها النقد علماً، والنقاد منهجا.

ولما كان شأونا في هذا الفصل الاحاطة التامة بكل جهود نازك في هذين الحقلين فإننا نرى توضيح الآتي:

١. لما كان هذا الفصل معنياً بنقدها الروائي والمسرحي، فإن الضرورة تقتضي الوقوف على عطائها الإبداعي في ميدان القصة القصيرة والحوارية، والتعرف على موضوعاتها، والطريقة المتبعة في بنائها قبل الخوض في مفردات منهجها النقدي، استكمالاً لجهودها في هذين الحقلين، وتسهيلاً لمهمة الموازنة بين ما تفعله هي مبدعة، وما تحاسب به الآخرين ناقدة.

---

١) الحوارية: هي حوار ثنائي يدور بين شخصيتين في مكان وزمان معينين، من غير اعتماد على عامل الحركة المسرحية.

٢. ولما كانت هذه القصص والحواريات غير معروفة لدى أغلب القراء لكونها قد تفرقت في مجلات كثيرة، فإن الحديث عن أسلوبها، وبنائها الفني سيكون قاصراً من غير الاستشهاد بمقاطع منها، لأنه حديث من جانب واحد لا يستطيع القارئ التأكد من صوابه. لذلك كان لزاماً علينا أن نستشهد ببعض مقاطع تلك القصص والحواريات في هامش المبحث الأول.

٣. ولما كانت دراسات نازك في حقلي الرواية والمسرحية قد مرّت من غير تعقيب نقدي جاد عليها، أو تصد لما طرحته من آراء تحليلية في بنية الأعمال الإبداعية المنقودة، فإن هذا الفصل سيعنى بمفردات منهجها النقدي في ذينك الحقلين على أساس من الحيدة العلمية تقويماً وتأصيلاً، ليتعرف القارئ من خلالها على أسلوب الناقدة، وفكرها النقدي، وما تفترض توافره في المادة المنقودة من أدوات فنية. لذلك يفرض منهج الدراسة في هذا الفصل شيئاً من العرض، تلمساً لتلك المفردات، وتبويباً لها على نحو علمي لا يدع مجالاً للتمحل والتكلف. فما كان فيه من عرض ليس هدفاً بقدر ما هو وسيلة تسهم في بلورة النتائج.

- ١ -

نازك قصصية:

مارست نازك كتابة القصة والحوارية الفكرية بأوقات متباعدة، وظروف مختلفة، مما جعلنا نظن أنها لم تكن قاصدة أن تؤثر شكلاً أدبياً معينا. لأنها كانت خلال انقطاعها عن ميدان القصة والحوارية

تمارس ما عرفت به من نظم الشعر ونقده. لهذا يعود التعليل العلمي لهذا التباعد في الإبداع القصصي والحواري أساساً إلى نوع التجربة التي تريد التعبير عنها.

فالشكل لا يختار نوع التجربة التي تبحث عن انطلاق، وإنما التجربة هي التي تختار الشكل الذي تنطلق فيه. ولعل في آخر حوارية فكرية نشرت لها «الإبرة والقصيدة»[1] ما يثبت هذا الظن.

ففي الحوارية أفكار وآراء في رؤى شعرية ونقدية لا يمكن التعبير عنها شعريا ونقدياً، لأنها تقوم على تضاد في أفكار المتحاورين تكشف عنها مجموعة الإجابات الفلسفية التي تتناول حياة الأديب، وحالات التوهج الإبداعي في لا وعيه حين يعاني ولادة الحرف الفاعل.

من هنا فإن ما نجده من تباعد زمني بين قصة وقصة، وحوارية وأخرى يعود إلى التجربة وحدها. فإن ارتضى لغزها قالباً إيقاعياً كانت قصيدة، وإن رفض لغزها رؤية النور على وفق هذا الشكل بحث عن شكل آخر، فإن اهتدى إليه، انبثق فيه، وإلاّ مات اللغز، وماتت التجربة. ومن هذه التجارب التي ارتضت شكل القصة والحوارية ما يأتي وفقاً لتسلسلها الزمني:

١ ـ المقدمة الحوارية:

كتبت نازك هذه الحوارية في (٢١ / ٢ / ١٩٥٧م) لتجعلها مقدمة للطبعة الأولى من «قرارة الموجة» تشخيصاً لتطورها النفسي بين

---

١) الشعر، العدد الحادي عشر، القاهرة، يوليو ١٩٧٨م، ١٢ ـ ١٩. وهذه الحوارية هي فصل ثان في كتابها المخطوط «سايكولوجية الشعر» الذي مرت الإشارة إليه في هامش رقم (٢) من الصفحة(٧٧) من هذه الدراسة.

المرحلة التي نظمت فيها هذا الشعر (١٩٤٧ ـ ١٩٥٣م) والمرحلة التي كانت تمرّ بها عام ١٩٥٧م، حينما كانت تنظم قصائد مجموعتها الرابعة «شجرة القمر». لأن من عادة نازك ـ على ما تقول ـ ألا تنشر إنتاجها الشعري إلا بعد مرور مدة عليه، ليكون حكمها عليه أصوب[١]. وجعلت الحوارية تدور بين شخصية نازك الفكرية في «قرارة الموجة» وشخصيتها الجديدة سنة ١٩٥٧م. فأسمت بطلة «قرارة الموجة» بـ«الأولى» وبطلة سنة ١٩٥٧م بـ«الثانية».

إلا انها عدلت عن نشر هذه المقدمة ـ لكونها تقدم تحليلات الشاعرة للقصائد من خلال الحوار الذي يدور بين المتحاورتين ـ لتترك للقراء فرصة لتحليل شعرها بمعزل عن تحليلاتها. لكنها حين أرادت أن تقدم للطبعة الثالثة من «قرارة الموجة» لم تر مانعاً يحول دون نشر هذه الحوارية، لما تلقيها من أضواء كاشفة على شعرها قد يساعد الناقد في فهم وجهة نظرها الفلسفية، وتطورها الذهني بين المرحلتين[٢].

في هذه الحوارية إجابات كثيرة لا يستغني عنها الدارس والناقد لشعرها، ابتداءً من تسمية الديوان، وانتهاءً بقصيدة «الشخص الثاني»، مروراً بمعظم أفكار القصائد والرموز المستخدمة. وتتجلى قدرة نازك في هذه الحوارية بما طرحته من أفكار فلسفية في جوهر العملية الشعرية، ونظرتها إلى الحياة والمستقبل[٣].

---

١) ينظر: ديوان نازك الملائكة، مج٢: ٢٠٥.
٢) نفسه، ٢٠٦.
٣) تنظر: الحوارية في ديوان نازك الملائكة، مج٢: ٢٠٧ ـ ٢٢٦.

٢ ـ ياسمين : [١]

نشرت هذه القصة في آذار سنة ١٩٥٨م، في أوج عطاء نازك الشعري والنقدي، مما يؤكد ما ذهبنا إليه من ظن في اختيار التجربة للشكل الذي ترتضيه بمعزل عن تحكم مبدعها. إلى جانب أنها تؤكد ما تمتلكه من قدرات إبداعية فيما أصطلح عليه بشمولية الإبداع لدى المبدع المتميز، وتعدد أشكاله.

عالجت الكاتبة في هذه القصة إثر الاغتراب عن الأهل والوطن، وما يُسببه من تعقيدات للمغترب بعد عودته، متخذة من شخصية الطفلة «ياسمين» مفتاحاً لتلك التعقيدات التي تحدث لبطلة القصة «وداد» بعد عودتها إلى الوطن من اغتراب في أميركا مدته أربع سنوات لغرض دراسي.

ففي الوقت نفسه الذي تتلقى «وداد» ترحيب الأهل في غمرة الفرح بعودتها، تلاقي صدود «ياسمين» عنها. إذ ترفض منذ البداءة أن تمنحها صداقتها، وتبقي قلبها الصغير مغلقاً بإزاء كل مفاتيحها. لأن قلب الطفلة لا يختلج بعاطفة واحدة من عواطف الأخوة التي تتفجر بها «وداد».

ويزداد نفور «ياسمين» من أختها يوماً بعد آخر، فتتعقد المشكلة بسبب إلحاح وداد ومشاكساتها لها، فيضطر الأهل إلى معاتبتها لكونها تعكّر الصفاء بإثارة معارك كلامية مع الطفلة، وعندما لا يفلح العتاب يضج الأهل بالشكوى من تلك المعاكسات. وتبقى الحال كذلك حتى سفر وداد إلى «لندن» مرافقة لطفلة من أقاربها لإجراء عملية عاجلة لها. عند ذاك تتغير حالة ياسمين، وتبدأ بالسؤال عن وداد، وتتخذ من غيابها

---

١) الآداب، ع٤، آذار ١٩٥٨م، ١٨ ـ ٢٣.

ذريعة لمواصلة البكاء والإلحاح على طلب الأشياء الممنوعة حتى عودة وداد.

في هذه القصة اعتمدت نازك على أسلوب السرد في الأعم الأشمل، واتخذت من وداد راوية للأحداث كلها، مما جعلها تتخذ للقصة زمناً واقعياً يبدأ من نقطة البداية، ويسير في حركته حتى يصل ذروة الحبكة، من غير تداخل زمني، أو تقابل، أو مزاوجة بين الماضي والحاضر، لأن السرد قيّد كل حركة إليه.

على أننا يجب أن نشير إلى أن بعض حالات الارتجاع الفني «Flash-back» كانت علامات مضيئة في هذه القصة، ولا سيما ما كان منها متعلقاً بحادث الصرع المريع الذي أصاب ياسمين، وبتذكر الدمية التي كانت تتحرك بواسطة نابض في داخلها، وبعوالم الحلم المفزع الذي رأته وداد[1].

---

١) و فيما يأتي صورة للحلم طبقاً لما رسمته نازك لبطلة قصتها وداد.

«كان المكان كبيراً، شاسعاً أشبه بمحطة قطار أميركية، مما يوجد في المدن الكبيرة، وكانت معي حقائب كثيرة ثقيلة. ثم أقبل إنسان لم أميزه في الحلم ووقف يكلمني دقائق. وحين ذهب والتفت لم أجد حقائبي. كان مكانها فارغاً حين نظرت، ولسبب ما أخافني هذا الفراغ، ولاح معارضاً للمكان الذي كانت تملؤه حقائبي العديدة. ورحت أبحث في المحطة عن حقائبي، أصعد سلالم وأهبط أخرى، سلالم تجري في دوائر كابوسية الطبيعة، وكنت أرى حقائبي من بعيد كل مرة فأثق من أنني سأصلها بمجرد أن أدور حول التواءة السلّم. ولكن الدرجات كانت تنتهي فجأة بجدار يبزع من الفراغ، وينتصب أمامي. أو يسلمني السلّم إلى انحناءة لولبية هابطة تجعل حقائبي أبعد مما ظننت. ثم أنتهي إلى قاعة انتظار ويقف في طريقي حمّال زنجي طيب فيدلني بلطف على حقائبي، ولكنني حين أذهب إليها عبر السلالم أفقدها في اللحظة الأخيرة. ثم راحت الجدران تضيق وتتعاكس، والممرات تتعقد وتطول، والسلالم تشتبك، وأنا لا أصل إلى أي مكان قط. وكان المكان مملوءا بالناس، وكانوا يدلونني مبتسمين على الطريق، ويساعدونني، فلا يجدي هذا حتى فرغ صبري، ورحت أتصبب عرقاً، ولم أعد أستطيع الكلام. ثم دوى شيء هائل، وكأنّ قطارين قد اصطدما. واستفقت».

الآداب، ع٣، آذار ١٩٥٨م، ٢٢.

٣ ـ منحدر التل: [١]

هذه هي القصة الثانية التي تنشر لنازك بعد «ياسمين» ويعود تاريخ نشرها إلى عام ١٩٥٩م، أي أن بينها وبين تاريخ نشر «ياسمين» ما يزيد على تسعة عشر شهرا. فهي تعود إذن إلى مرحلة عطائها الثر في الشعر والنقد.

في هذه القصة عالجت نازك موضوعاً قومياً غاية في الأهمية، وهو قيام الصهاينة بالهجوم على القرى العربية الفلسطينية، وذبح أهلها، وحرق بيوتهم ومزارعهم وحيوانتهم، وتشريد من ينجو منهم وجعله لا يدري أي مستقبل مظلم ينتظره وهو يغادر وطنه هاربا.

ففي ليلة من ليالي العدوان يزحف الصهاينة على القرى العربية بكل همجية، وحقد دفين، مهيئين لهجومهم بقصف مدفعي شديد على بيوت الفلسطينيين بلا أية اعتبارات إنسانية. فيتهدد السكان العزّل خطر الإبادة الجماعية، وهم لا يجدون من ينجدهم من القطعات العسكرية العربية القريبة. فتصبح النجدة حينئذ حلماً يراود مخيلة «سعاد» راوية القصة.

تُعنى القصة بتصوير حالة عائلة فلسطينية تقرر الرحيل من القرية هرباً من الموت إلى مستقبل مبهم تخفيه الظلال. وتتكون هذه العائلة من تسعة أفراد وهم: شيخ طاعن في السن، وابناه «عامر وسمير» وبناته الثلاث «سعاد وهدى وسميّة» وزوج سمير «نادرة» وطفلاه «باسم وأسامة». وقد عمدت نازك إلى استخدام أسلوب السرد في إيصال الأحداث إلى القارئ، جاعلة من «سعاد» راوية لها منذ بدء العدوان حتى وصول العائلة إلى منحدر التل باتجاه القطعات العربية.

---

١) الآداب، ع١٠، تشرين الأول ١٩٥٩م، ١ ـ ٦.

على أن القصة لا تخلو من الحوار الخارجي الذي كان يقتضيه الأسلوب الفني. إن الوصول إلى منحدر التل لم يكن بغير تضحيات، لأن الصهاينة لم يكتفوا بسرقة الأرض بالقوة، وإنما راحوا يلاحقون الراحلين بوابل نيرانهم، فتصيب كتلة من وهج تلك النيران «باسما» الصغير فيتأجج لحظات ليرتفع بعدها بدقائق شهيدا. فتحمله الأسرة إلى قمة التل ليدفن هناك شاهدا على قساوة شذاذ الآفاق العنصريين. وتواصل العائلة السير باتجاه الجنوب على منحدر التل ايذاناً ببدء فجر حزين يطلع على الدنيا.

استخدمت نازك في هذه القصة رمزاً مكشوفاً ذكرته في بداءة القصة، وعادت إليه ثانية في خاتمتها، بعد دفن جثمان الشهيد «باسم»، لتحقق فيه نبوءة «باسم» في خوفه منه. إذ تتخذ من «ابن آوى» رمزاً للصهيونية في عوائها المزعج الموحش، لكنها لم تستثمره على نحو متقن. ولعلها خشيت من أن تصبح قصتها رمزية لو فعلت[1].

٤ ـ الإبرة والقصيدة: [2]

كتبت نازك هذه الحوارية بعد أكثر من إحدى وعشرين سنة على كتابتها لحواريتها الأولى، وجعلتها قريبة في شكلها من مسرحية الفصل

---

١) و هذا مقطع من القصة على لسان الراوية سعاد:

«... وفي تلك اللحظة عوى ابن آوى عواء طويلاً موحشاً على مقربة منا. وصرخت نادرة صرخة حادة:

ابن آوى!

ثم أغمي عليها وراح سمير يبكي في حرقة. ولم يفهم أحد سواي ماذا كان تأثير صراخ ابن آوى عند القبر الجديد. سنتركه منفرداً ونذهب بعد لحظات» منحدر التل، ٦.

٢) مجلة القاهرة، ع١١، يوليو ١٩٧٨م، (١٢ ـ ١٩).

الواحد. غير أنها تختلف عنها بطول الحوار الخارجي الذي يرد على لسان بطليها: نبيل وهدى. ويبدو أن هذه الحوارية انطلقت بشكلها الفني هذا لتعبِّر عن وجهتي نظر المبدع والمتلقي في العملية الإبداعية، ولا سيما الشعرية. متخذة من الزوج «نبيل» قارئاً ناقداً، ومن زوجه «هدى» شاعرة مبدعة.

حاولت هذه الحوارية أن تقدّم وصفاً للحالة التي تمرّ بها المبدعة حين تزورها ربة الشعر، والقضايا التي تشغلها آنذاك، والثمن الباهظ من المعاناة الذي تدفعه لتفريغ تلك الشحنة المتأزمة في نفسها. فهي عذاب وفرح غامر في الوقت نفسه. إنها شوك يحزّها، وتحسه في أعصاب معدتها بكل قوة، لكنها تستحيل سعادة بالغة حين تتمخض المعاناة عن تجربة شعرية فاعلة.

إن هذه الحوارية تقدِّم أخطر شهادة في وصف عملية الإبداع في لحظات التوهج الشعري عند نازك، فضلاً عن آرائها وفلسفتها في العقل الواعي وغير الواعي. أنها تعدّوثيقة مهمة لمن يريد التعرّف على حالات الشعراء حينما ينظمون التجارب الحية المبتكرة شعرا، لكونها تكشف سر المعاناة، وتفصح عن الألغاز التي تقيم داخلهم[١].

---

١) و هذا مقطع منها على لسان هدى:

«وهدى: يا نبيل! أني أتدفقٍ على صورة سحرية لا مثيل لها، ويكون إتمام الأشطر التي امتلكت قوافيها سهلاً، وفيه عذوبة ولذة، هنا القضية. فما أكاد أمتلك القوافي حتى يهبط عليّ معنى جديد جدة كلية. وهذا المعنى لا يوجد جاهزاً، وإنما عليّ أن أبذل الجهد للوصول إليه، وبعث دم الحياة فيه. وما أكاد أفكر حتى أتدفق. إن يدي تلوح مسحورة، وذهني كله انثيال وتفجر، وبين الحينِ والحين يأتيني شطر موزون أو شطران قد يمكن تركيبهما في أول القصيدة أحياناً، ولذلك تراني في الغالب أمزق خلال الحالة الشعرية، كل ما نظمته في الفترة الأولى التي سميتها فترة الكتابة الواعية، وهي فترة ينقصها التدفق المبدع. ذلك أنني أكتشف بعد هبوط الحالة الشعرية، أن الأبيات الأولى كانت باردة وغير خصبة. ولولا هذه الخصوبة المتأخرة لكانت بداية القصائد صمّاء ثلجية جوفاء في أغلب الأحيان. لأنني أكون قد نظمتها في فترة ما قبل الحالة الشعرية». الإبرة والقصيدة، ١٥.

٥ ـ قناديل لمندلي المقتولة[١]

نشرت هذه القصة في نهاية سنة ١٩٧٨م، أي أن بينها وبين « منحدر التل » ما يزيد على تسعة عشر عاماً من الانقطاع عن نشر هذا النوع من الإبداع وربما ممارسته. عالجت نازك في هذه القصة موضوع العطش الذي أصاب مدينة مندلي العراقية من جرّاء تعسف الحكومة الإيرانية وتحويلها لمجرى النهر الوحيد الذي يروي مندلي. فهي إذن قصة نضال جماهير مندلي وتحديهم لقرارات حكومتي شاه إيران ونوري السعيد. فقد رأت هذه الجماهير الكادحة أن تحويل مجرى هذا النهر الذي يغذي مدينتهم منذ أقدم العصور معناه قتل عروس المدن العراقية، ومن ثم قتلهم عطشاً إن رفضوا مغادرتها. لذلك تشبثوا بالأرض عاقدين العزم على البقاء على الرغم من معاناة العطش، وإرهاب سلطة نوري السعيد، لأنهم يعرفون جيداً تواطؤ العملاء.

فنوري السعيد ـ على وفق ما تسرده القصة ـ قد قبض الثمن سلفاً من الشاه، وتعهد نظير ذلك بكتم أفواه المناضلين. ولعل في اعتقال سبعين رجلاً من جماهير مندلي لمجرد أنهم احتجوا على إيران لقطعها الماء عن النهر ما يفضح هذا التواطؤ الذي ألمحت إليه القصة.

وفي صباح يوم من أيام العطش يقرر خمسة من فتيان مندلي وشبابها ـ لا يتجاوز عمر أكبرهم خمسة عشر ربيعا ـ انقاذ مدينتهم من الجفاف والموت، في كسر السد الذي حولت إيران به مجرى النهر، ويتخذون من منتصف الليلة توقيتاً لتنفيذ عمليتهم.

وفي الساعة المحددة يجتمع الفتيان بقيادة « أسعد » فينطلقون عبر الأسلاك الشائكة، ويعبرون الحدود حيث مكان السدّ من غير أن

---

١) الآداب، ع١٢، كانون الأول ١٩٧٨م، (١٩ ـ ١٤) و(١٨ ـ ٢٣).

يلاحظهم الحرس. وينزل «إبراهيم» إلى حوض السد ويبدأ بفتح السلسلة التي تغلق الباب الحديدي، فيندفع الماء إلى وادي مندلي بكل قوة، لكن السلسلة ترتبط بشعر إبراهيم ارتباطاً يصعب فكّه، فتظل قدماه بارزتين فوق الماء ورأسهُ وكتفاه تحت السطح. ولا يستطيع زملاؤه إخراجه إلاّ بعد أن يفارق الحياة شهيدا، فيعودون به إلى مندلي التي وهبها حياته، وسقاها بيده.

في هذه القصة استخدمت نازك أنواعاً من الأساليب الفنية في تصوير الأحداث، مما جعل البناء الفني أكثر نضجاً إذا ما قيس بقصتيها: «ياسمين» و«منحدر التل» فقد استخدمت التداعي استخداماً ناجحاً في أكثر من موضع، ودلّت على تمكن في استخدام المناجاة النفسية «المونولوج الدرامي» واستثماره لصالح الموقف. إلى جانب أنها استخدمت التقابل الزمني في أكثر من حالة. فهي لم تكتف بالسرد والحوار الخارجي لتقديم صورة المعاناة، وإنما انطلقت إلى التداعي والتقابل لتجسد ما في وعي شخصية أسعد وإبراهيم ولا وعيهما، وسبر غوريهما باقتدار مميز[١].

---

١) من ذلك المناجاة النفسية التي دارت بين «أسعد» وبين أعماقه.

«لم تكن في الصف حماسة للمفعول به. وقام نائب الفاعل وأغفى على لوحة الكتابة. وراح السقاء المريض يسعل سعالاً شديدا. عين نائب الفاعل هنا. يا أهالي مندلي أصمدوا ولا ترحلوا. نائب الفاعل مرفوع. أمي الحبيبة لا تبكي سيأتي السقاء، وسيأتي أبي وقد وجد عملا. والمفعول به ونهر السيبة (كذا) سيتعانقان، وينسكب الماء غزيرا على... جملة الفعل المبني للمعلوم. هل حصل نزاع بين إيران والمفعول به؟ ما أقساك أيها المفعول المطلق عندما تحرمنا من ماء نهرنا؟ سيبة، سيبة دعوني أموت في ماء السيبة، ولكن نائب الفاعل مجرم. لقد خطف النهر، ومن وراء بساتين الرمان والبرتقال الميتة يضحك نوري السعيد. آه، أريد كتفا أسند إليه رأسي وأبكي. أيها الفعل المبني للمجهول: أنت الذي حوّل نهر السيبة! لقد أقاموا سداً على مجرى كل الأفعال المبنية للمعلوم... واختنق المفعول به، ورحل عن مندلي»، ١٢.

أما عن تسميتها للنهر بـ« السيبة »[1] فهو ظن أوقعها في خطأ جغرافي غير مبرر. إذ كان عليها التأكد منه قبل إطلاقه، لأن التوثيق ضروري في مثل هذه الحالات. وبعد، فقد لا تعطي هذه القصص والحواريات المنشورة صورة واضحة عن نازك قاصة، لكنها تقدِّم الإطار العام لهذه الصورة. ولعل في قصصها المخطوطة « الشمس التي وراء القمة »[2] و« رحلة في الأبعاد »[3] و« إلى حيث النخيل والموسيقى »[4] وغيرها مما سنراه في مجموعتها البكر التي تحمل عنوان القصة الأولى ما يكشف عن أبعاد تلك الصورة.

- ٢ -

نقد نازك الروائي:

أسهمت نازك في حقل النقد الروائي إسهامة جادة، كشفت فيها عن قدرات إبداعية في رسم المنهج العلمي الذي ارتأته لهذا الحقل وتخطيطه. ولعل سرّ نجاح أي عمل منظّم يكمن في خطته، والمقدرة

---

١) ليس في مندلي نهر بهذا الاسم، ولعلها كانت تقصد نهر « كنكير » فأخطأت في التسمية. وقد ذكرت لها شخصياً بتاريخ ٢١/٣/١٩٨٦م، فطلبت مني توثيق الاسم والكتابة إليها لتصويبه قبل إصدارها لمجموعتها القصصية البكر.

« لمعرفة نهر مندلي تنظر:

خالدة السعدون « تحليل العوامل التي ترسم خط الحدود بين العراق وإيران » رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٧٠م، ٨٤. كذلك عباس علي التميمي « طبيعة مشكلات الأنهر الحدودية العراقية الإيرانية » مجلة آداب المستنصرية « ع٧، ١٩٨٣م، ٣٧٣.

٢) (٣، ٤، ٥) ذكرت ذلك لي نازك الملائكة شخصياً، عند مقابلتي لها في ٢١/٣/١٩٨٦، وأكدت أنها دفعت بمجموعتها القصصية البكر الموسومة بـ « الشمس التي وراء القمة » إلى المطبعة، وسترى النور قريبا.

٣)

٤)

الفائقة في تنفيذ مفرداتها. وتلك مسألة أصبحت قانوناً عاماً في الحياة، فكيف إذا كانت في حقل يعد التخطيط له، ورسم منهجه من بديهيات لوازمه!

من هنا فإن هذا المبحث سيعنى بالمنهج الذي اختطته الناقدة وارتضته في نقدها التطبيقي للروايات المنقودة، وهي «الخندق الغميق»[١] و«عبث الأقدار»[٢] و«الشيخ والبحر» [٣] وهي أعمال جادة لمبدعين متميزين.

ترتكز نازك في نقدها الروائي على محاور أساسية تشكّل قاعدة المنهج في كل نقد، فتتطابق كلية في النقود جميعا. أما المحاور الثانوية فإنها لا تكاد تذكر، لأنها تجيء غير معنونة، وإنما تطرح من خلال المحاور الأساسية إذا دعت الضرورة إلى ذلك استكمالاً لمحور من المحاور. لهذا فإن هذا المبحث سيحاول تشخيص تلك المحاور الأساسية، والوقوف عليها، لأنها تشكل مفردات خطتها النقدية التي يقتضيها العمل وأجواؤه، ويفرضها أثره ومغزاه. وهذه المحاور هي:

● **التوطئة:**

في كل عمل تتصدى له نقدياً تهيء له توطئة ـ وإن لم تنص الناقدة على تسميتها حرفيا في نقودها، إلاّ أنها تتضح لدى الاستقراء ـ تُعنى بأمور في غاية الأهمية.، إذ تتعرض فيها لأجواء الرواية، والأثر الروحي الذي تتركه في متلقيها ـ أو الظل الروحي الذي له معنى في الرواية ـ

---

١) سهيل إدريس «الخندق الغميق»، مطابع دار العلم للملايين، بيروت ١٩٥٨م.
٢) نجيب محفوظ «عبث الأقدار» دار مصر للطباعة، القاهرة (د. ت).
٣) أرنست همنغواي «الشيخ والبحر وثلوج كليمنجارو» ترجمة منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٦٦م.

واللمسات الأخلاقية التي توجب الإشارة إليها، والمغزى الأعلى الكامن وراءها.

ففي نقدها لرواية «الخندق الغميق» تؤكد في توطئتها ما تثيره من جو سحري، وروحي مرهف مبعثه القدرة الأسلوبية المتميزة على اختيار الكلمات التي تشخص المعاني تشخيصاً نادر المثيل. فتقول: «لعل أعمق ما تعيش به رواية «الخندق الغميق» في نفس قارئها هو الجو السحري المعطر الذي يحف بها من أولها إلى آخرها. فهذه رواية ذات نكهة خاصة بها تغلفها وتترك أثرها المضمخ في حس القارئ، فيعيش هناك حتى إذا نُسيت الأحداث تفصيلا، واللمسة الروحية التي تتغلغل في الرواية كلها تبقينا على صله بالسحر الذي يعيشه صوت مؤذن منفرد يرفع صوته بـ(سبحان خالق الأصباح . . .) في غبش فجر شرقي، . . . ولقد ساهم أسلوب سهيل إدريس بما يتصف به من إشراق وتنغيم وتعبيرية عالية غير عادية في تكثيف هذا الجو الروحي المرهف، فكانت الكلمات تضيف إلى الشعرية التي تغلب على الرواية، حتى تستطيع القول إن الأثر الروحي الذي تركته مشاهد قرية (المريجات) ونبرات صوت المؤذن في سكون الليل، لا تزيد على الأثر الذي تتركه لغة الرواية[1].

أما توطئتها النقدية لرواية «عبث الأقدار» فإنها ركزت على محورين وجدتهما يشكلان طابعاً من الروح والمعنى، هما: الظل الروحي الذي تتركه الأحداث على الرواية، واللمسات الأخلاقية التي يستشفها القارئ في حوار الشخصيات الرئيسة والثانوية. ففي وقفتها على الصخور الضخمة الجبارة التي كانت ترتفع لتشيد الهرم العظيم لفرعون مصر «خوفو» رأت تلازماً بين حركة القصة، وحركة ارتفاع الهرم صخرة

---

١) نازك الملائكة ـ الخندق الغميق لسهيل إدريس، مجلة الآداب البيروتية، العدد الثالث، آذار (١٩٦٠ م)، ص ١٠ .

صخرة، مما ولّد ذلك الظل الروحي الذي تبتغيه في الرواية فقالت: « وهذا الأثر العظيم الذي يعلو بناؤه مع نمو الأحداث، وتسلسل الزمن يلقي ظلاً روحياً له معنى رائع على الرواية كلها، ويجعلها قصة أصيلة تذهب إلى ما هو أبعد من حدود الحكاية، شأنها في ذلك شأن الروايات العظيمة في تاريخ الأدب[١].

أما اللمسات الأخلاقية التي أشارت إليها في توطئتها فهي كثيرة، وقد تركزت على أخلاق الشخصيات، وعلى سلوكها، فوجدت أن معظم الشخصيات كانت أخلاقية ولا سيما: «خوفو» و«ددف» و«بشارو» و«زايا» فقالت: «ومما يزيد هذا الظل المعنوي وضوحاً أن النبرة العامة في رواية (عبث الأقدار) نبرة أخلاقية، بحيث يقوم في الذهن ارتباط خفي بين الجهد الإنساني في رفع الأحجار الضخمة الثقيلة لبناء الهرم، وتلك اللمسة الروحية في أخلاق الشخصيات... إن هذه اللمسة الأخلاقية في رواية (عبث الأقدار) خير ما ينبغي أن يميز رواياتنا في هذه الفترة من حياتنا القومية. لأن الأخلاق تبني الشعوب وتخلق في أفرادها القوة والعزم والصدق وحب العمل، والإخلاص للحق، وتقديس الواجب. وهذه هي الصفات التي توصل إلى تحرير الوطن من نير الدخلاء، وتطهير أراضيه من دنس المعتدين. أما الروايات اللا أخلاقية فهي تحطيم لمعنوية الشعب، وتوجيه رديء للشباب الذي يعتاد حياة الإثم، وسوء الخلق، وسرعان ما تتفكك روابط الأسرة، ويتمزق الوطن، ويتناحر أبناؤه فتضل السفينة وتتحطم[٢].

على أنها في توطئتها النقدية لرواية «الشيخ والبحر» كثفت الحديث

---

١) نازك الملائكة «عبث الأقدار، رواية نجيب محفوظ» مجلة المربد البصرية، العدد الأول، السنة الأولى (١٣٨٨ هـ-١٩٦٨ م)، ١.

٢) نازك الملائكة - عبث الأقدار، ٣.

عن المغزى وحده، لأن موضوعها لم يكن يثير ظلالاً روحية، ولا لمسات أخلاقية، بقدر ما كان يثير مغزى يكمن وراءها. فقد رأت أن التفصيلات العابرة التي ملأ بها «همنغواي» روايته تذكرنا بالحياة، لأننا حين ننظر إلى الوراء نعجب بماذا امتلأت أعوام طويلة من عمرنا. وهذا عين ما يقع في الرواية[١].

وهي هنا تريد التركيز على أهمية الأحداث من خلال نظرة الإنسان إليها، وما يجده فيها من مغزى عميق. فتقول: «وإنما تنبع أهمية الأحداث من نظرة الإنسان لها، وعواطفه نحوها، وبحثه عن المثل الأعلى خلالها. وبمقدار ثبوت الإنسان أمام التوافه لكن تكون عظمته ومجد ذهنه. وذلك هو المغزى الأعلى الكامن وراء رواية همنغوي»[٢].

● **الموضوع والحبكة:**

لا يخلو نقد نازك الروائي من تناول موضوع الرواية، وحبكة الأحداث فيها، فإن رأت أنها تقوم على صراع، شدّدت على اتجاه الصراع الذي تقوم عليه حبكة الأحداث، وحللته، وبينت موقفها منه بأسلوب يعتمد على المناقشات المنطقية، والتفسيرات العقلية. فتسترسل ولا تكثف، وتطنب ولا توجز، حتى تقنع القارئ بصواب ما ذهبت إليه. وإن رأت أنها تقوم على حدث له معنى رمزي ومدلول معنوي تكتفي بتقديم كشفها له بإيجاز وتكثيف من غير استطراد، أو إطناب.

ففي نقدها لرواية «الخندق الغميق» رأت أن موضوعها كان واقعياً، وقد استمد من حياة المؤلف الشخصية، وهي لا تعترض على ذلك، لأن

١) تنظر: نازك الملائكة ـ رواية همنغواي «الشيخ والبحر» مجلة الأستاذ، العدد السادس عشر، لسنة ١٩٦٨ ـ ١٩٦٩م، مطبعة المعارف، بغداد، ٣.
٢) نفسه، ٣.

المنبع الوحيد للرواية الحقة هو الحياة. على أن تقدم لنا حبكة مثيرة، وأشخاص ذوي حيوية يملكون من الأصالة ما يجعلهم يساعدون في بناء رواية ذات جو[1]، لكنها حين فسرت واقعية الرواية قدمت رؤية فلسفية متفردة، فميزت بين واقعيتين: واقعية داخل النص، وواقعية خارجه. ولما كان هذا التفسير غريباً عما هو مألوف في فهم الواقعية[2] فإنها اضطرت إلى شرح وجهة نظرها بأسلوب يعتمد على المنطق والفلسفة في الطرح، فقالت: «وإنما تأتي واقعية الرواية، لا من أنها وقعت فعلاً في الحياة، وإنما من أنها قد وقعت في داخل الرواية نفسها. إننا بهذا الحكم نميز في الواقع بين دائرتين تقع فيهما الأحداث: دائرة الحياة، ودائرة العمل الفني»[3].

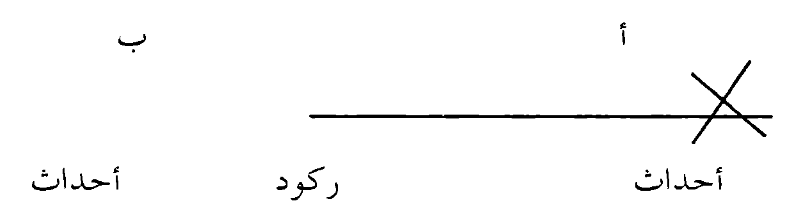
ثم عمقت وجهة النظر هذه بما يشبه التعميم، وطرحتها باجتهاد لا يخلو من تنظير قائلة: «إنما الرواية دنيا مستقلة منفصلة لها زمانها ومكانها وأشخاصها. إن زمننا الخارجي الذي نعرفة غريب فيها ولا معنى له ولا كيان، ولذلك لا يحق لنا أن نقحم أي جانب منه في داخلها. إن المؤلف الذي يكتب رواية يخلق دنيا جديدة، وزمناً جديداً، ويدير أحداثاً لم تقع قبل ولم تخطر على بال إنسان، وإنما تقع الآن بتأثيرات تنبع من أحداث الرواية نفسها، وتؤدي إلى نتائج تقع ضمن تلك الأحداث. وعند ذاك تلوح الحوادث كلها (ضرورية) لا مفر من وقوعها»[4].

ولما كانت حبكة الأحداث في هذه الرواية تقوم على الصراع، فإن الناقدة رفضت الرأي القائل بأنها تروي قصة صراع بين جيلين» جيل

١) نازك ـ الخندق الغميق، ١١.
٢) لأن الواقعية لا تقوم على ما في الرواية من واقع، وإنما على ما فيها من تفجير له، وإعادة خلق.
٣) نازك ـ الخندق الغميق، ١١.
٤) نفسه، ١٢.

الأب، وجيل الابن. ورأت أن الصراع كان قائماً في أعماق ذهن الابن «سامي» نفسه، لأنه كان ثائراً على نفسه أكثر مما كان ثائراً على أبيه[1]. وقد اضطرها اتجاه الصراع هذا إلى أن تتوسع في تحليل شخصية «سامي» بما يخدم وجهة نظرها.

أما حين تناولت الحبكة في «عبث الأقدار» فإنها كثفت النقد فيها ولم تسترسل، وذلك لأن استقراءها لها أثبت أن حبكتها غير منتظمة، فالأحداث فيها تتراكم وتزدحم في موضوع معين، ثم تركد في موضع آخر، ثم تتكاثف في خاتمتها. ومن أجل إيصال فكرتها إلى المتلقي عمدت إلى رسم تخطيط عام للأحداث في الحبكة بهذا الشكل:



لتقول بعد شارحة: «فالقمة (أ) تمثل ذروة الأحداث، وهي تتجمع في أول الرواية من نبوءة الساحر إلى مولد الطفل الذي هرب أمه به، إلى سرقة الخادمة له، إلى وفاة زوجها الثاني. وعند هذه النقطة تفتر الأحداث، وتركد، وتمرّ بفترة طويلة نرى فيها طفولة (ددف) وصباه ودخوله المدرسة الحربية حتى يعين في القصر الملكي. وبعد هذه الفترة تنشط الحوادث، وتتكاثف ثانية في خاتمة الرواية عند القمة (ب) حيث يعود (ددف) من الحرب، وتعلن خطوبته للأميرة (مري سي عنخ) ثم يعرف حقيقة أصله وينقذ فرعون من القتل، ويصبح ملكاً

---

١) نفسه، ١١.

لمصر»[1].

في حين أنها شددت على هيكل الحكاية عندما تناولت الموضوع في «الشيخ والبحر» ويبدو أن بساطة الهيكل الذي وضعه «همنغواي» لروايته، وتأييد نازك لآراء الناقد الأميركي «كارلوس بيكر» من أن في الرواية مظاهر متشابهة للأمثولة في الكتاب المقدس[2] هو الذي جعلها تعقد آصرة بين هيكل الحكاية البسيط الذي تقدمه الرواية، والأمثولة الإنجيلية... غير أن الفارق المهم بين أمثولات الإنجيل ورواية همنغواي أن الإنجيل يترك الحكمة عامة شاملة لا يستخلص منها معنى، ولا يغنيها بالتعليقات والأفكار والمشاعر. وتلك صفة الأدب القديم على العموم، فهو موجز حكيم مركز، بينما زخرت رواية همنغوي بالرموز والمعاني واللفتات الروحية جميعا»[3].

● **دراسة الشخصيات:**

من المحاور التي يتشكل منها منهج نازك النقدي ـ التطبيقي ـ دراسة الشخصيات. إذ تعمد فيه إلى تحليل بنائها النفسي، وتفسير دوافعها، وسبر أغوارها، ودراسة نموها العاطفي، والفكري، والاجتماعي، وموقفها الأخلاقي، ونظرتها إلى الواجب والحقوق، وما فيها من مثالية وتمرد.

---

١) نازك الملائكة ـ عبث الأقدار، ٤.

٢) يقول كارلوس بيكر: «أن لغة القصة تشارك لغة التوراة في صنفين: الأولى بعض التعمل الأسلوبي في توزيع الكلمات، والثاني يسميه لورنس جوهر الشعر، أي التقرير المباشر لبابس العادي الصلد. وهذه الصفة الثانية هي التي تقرب قصة (سانتياغو) في نغمتها من تلك الحكايات الأمثولية في الإنجيل» كارلوس بيكر ـ إرنست همنغواي، دراسة في فنه القصصي، ترجمة د. إحسان عباس ٣٨٨. (مطابع سميا، بيروت، ١٩٥٩م).

٣) نازك ـ عبث الأقدار، ٥، ٦.

حتى أنها تضطر أحياناً إلى تقسيم أطوار الشخصية، وتشريح كل طور من الأطوار على وفق ما تمليه دوافعها، ودرجة وعيها. وقد فعلت ذلك في دراسة شخصية سامي[1] في «الخندق الغميق» أو أن تضع مخططاً لدراسة الشخصية من خلال بعض ملامحها، نجد ذلك حين درست شخصية «سانتياغو»[2] في «الشيخ والبحر».

هذا إذا كانت الرواية تحليلية تعنى بتطور الشخصيات عاطفياً، وفكريا عبر الأحداث، وبمعنى آخر إذا كانت شخصيات الرواية معقدة نامية غير عادية. أما إذا كانت الرواية رواية حبكة وليست تحليلية، فإنها تستغني عن كثير من مفردات منهجها التطبيقي في دراسة الشخصيات، وحسنا تفعل، لأن مثل هذه الروايات تدور حول أحداث معينة من غير أن يكون لنفسيات الاشخاص أثر كبير في الأحداث. ومثال ذلك «عبث الأقدار» لنجيب محفوظ[3].

● دلالة الرموز:

ثمة رموز في كل عمل روائي ناجح، منها ما يعمد إليها المبدع عن وعي عامد، وتخطيط سابق، ومنها ما يكتشفه الناقد الذكي بوحي من ملكته، وخبرته التحليلية، من غير أن يكون لوعي المبدع وتخطيطه

---

١) فقد قسمت فيه مراحل نمو شخصية «سامي» إلى أربع مراحل، استغرق تحليلها معظم الدراسة النقدية. ينظر: نازك الملائكة ـ الخندق الغميق ١٤، ١٥، ٧٣ ـ ٧٨، الآداب، ع٣، آذار، ١٩٦٠م.

٢) من الملامح التي درستها في شخصية «سانتياغو» الحظ والنحس عند سانتياغو، وسانتياغو متفائل، ودفاع سانتياغو عن الآخرين، وموقف سانتياغو من القتل، وملامح أخرى في الشيخ، وأحلام الشيخ ودلالاتها. ينظر: نازك الملائكة ـ رواية همنغوي «الشيخ والبحر» مجلة الأستاذ، ع١٦ (١٩٦٨ ـ ١٩٦٩م)، ١١ ـ ٢٤.

٣) ينظر: نازك الملائكة ـ عبث الأقدار، ٩ ـ ١٣.

قصد فيها، وإنما يعزوها الناقد إلى لا وعي الفنان المبدع الفردي أو الجمعي. وقد شكّل كشف الرموز محوراً واضحاً في نقد نازك الروائي، فإن وجدت أن المؤلف قد قصد إليها قصداً أشارت إلى ذلك بعد أن تكون قد بينت دلالتها للقارئ وقد فعلت ذلك في «الخندق الغميق» حين رأت أن المؤلف ينثر بعض الرموز الخفية عبر الأحداث ليشير بها إلى ما سوف يقع في المستقبل، مثل المصادفة المحضة التي جعلت القرعة تسقط على قلم الحبر هدية لسامي إشارة تنبؤية بالمستقبل الأدبي الذي ينتظر الصبي، ومثل انفراط العمامة التي كان الأستاذ يعدّها لسامي، وهو أمر جعل الأستاذ الفظ يقول للغلام عبارته الموجعة «ستكون منحوساً» وهي عبارة تنبأت بمستقبل العلاقات بين سامي وعمامته[1].

أما إذا وجدت أن في بعض الشخصيات، أو الحيوان، أو الجماد ما يرمز إلى دلالات معينة من غير أن يخطط لها المبدع، فإن وقفتها عليها ستكون تبعاً لطبيعة الدلالة الرمزية، وما يمكن أن تثيره فيها تلك الرموز من معانٍ مختلفة. لهذا وجدت في «الهرم» رمزاً له أكثر من دلالة معنوية في رواية «عبث الأقدار» منها:

١. يرمز الهرم إلى فكرة الخلود.

٢. الهرم معادل أخلاقي للحياة الشاملة الخيرة، وللقوة الإنسانية، والإرادة البشرية.

٣. يرمز الهرم إلى الروح الوطنية المصرية.

٤. يرمز الهرم إلى عظمة القدرة الفنية.

٥. وآخر ما يرمز إليه الهرم أنه نذير الموت، ومفتاح الأبدية، لأنه

---

١) نازك ـ الخندق الغميق، ١٣.

في حقيقة الأمر ليس إلاّ قبراً ضخما للملك[1].

في حين أنها عدّت رواية «الشيخ والبحر» رواية رمزية في كل ما طرحته في هيكل حكايتها، سواء أكان ذلك في البعد العام لها، أم في البعد الخاص لكل ملمح ورد فيها. لذلك تقول: «فالرواية أشبه بلمحمة تتناول الحياة الإنسانية تناولاً رمزياً، وتقدم لنا الإنسان في صراعه الأبدي وكيف يصحبه التفاؤل والإيمان في هذه الرحلة الحافلة بالمخاطر. وأشخاص الرواية قليلون كل القلة هم: الصياد والغلام والسمكة. أما الصياد الماهر «سانتياغو» فهو رمز للإنسان في معركة الزمن. وأما الغلام (مانولين) فهو رمز الرقة والمحبة والحنان وتقدير البطولة. وأما السمكة الضخمة التي يصطادها الصياد فهي رمز الكفاح والعمل والإبداع»[2].

● **البناء الفني (أنواع التكنيك):**

لما كانت رواية نجيب محفوظ «عبث الأقدار» رواية حبكة تاريخية هدفها التركيز على عالم العلاقات النظيفة لشخصياتها الثابتة غير النامية، وتقديم صورة من تاريخ مصر الفرعوني بحلة جميلة بعيدة عن التعقيد والتشابك. فإنها ستعتمد على الأسلوب التاريخي في الطرح والتناول. وهذا ما جعل الناقدة لا تلتفت إلى محور البناء الفني لأنه لا تنويع فيه، فهو قائم على التقريرية السردية. ولعل ذلك يعود إلى أن نجيب محفوظ كان في أول عهده بكتابة الرواية، ولم يبلغ بعد سن الرشد في الإبداع على ما هو الحال في رواياته الأخيرة[3].

ولما كانت رواية «الشيخ والبحر» تقدم إنساناً في صراعه مع الحياة

---

١) نازك ـ عبث الأقدار، ٥ ـ ٨.

٢) نازك ـ رواية همنغوي، ٤.

٣) كتب نجيب محفوظ هذه الرواية سنة ١٩٣٩م.

خلال ثلاثة أيام لترمز به إلى صراع الإنسانية مجتمعة مع بحر الزمن المخيف، فإنها ستجعل الناقدة تستغل جهدها النقدي كله من أجل توضيح منجزات العمل الجمالية، وما تمثله الاشياء ـ كمدلول للسمكة الكبيرة، واليد المتشنجة ـ من دلالات معنوية في ذهن شخصيتها الرئيسة « سانتياغو« . لهذا تكون كل وقفة نقدية خارج تلك المحاور تمحلاً لا فائدة فيه، وتلك ميزة الناقدة، لأنها تعرف أين تقف ومتى.

أما حين تصدت لنقد « الخندق الغميق » فإنها أعادت اهتماماً لبعض ما فيها من أسلوب في البناء الفني، وذلك لأنها كانت رواية تحليلية الاتجاه. لجأ فيها المؤلف إلى أساليب خفية في إظهار اللفتات النفسية، فاستعمل الإشارة، والتلميح، والمقارنة الصامتة بمجرد وضع الأشياء متجاورة. وذلك أعلى أساليب التحليل النفسي[١]. لهذا التفتت إلى فكرة المكان في الرواية، وناقشت عنصر الزمن، ووقفت وقفات ذكية على استخدام المؤلف لأسلوب الحوار الداخلي « تكنيك المونولوج الدرامي » وأسلوب السرد، فضلاً عن مراعاة زاوية النظر في تقديم العمل الفني[٢]. وتلك جوانب فرضتها الرواية على الناقدة، ولم تفرضها الناقدة على الرواية، وشتان بين الناقد الخبير والمتمحل.

● **المآخذ:**

من صفات الناقد الموضوعي الجرأة في قول الحقيقة، والابتعاد عن المداهنة في إيجاد المبررات للأخطاء والمآخذ التي تتضح له وهو يمارس نقده التطبيقي، سواء أكانت تلك المداهنة خوفاً، أم حفاظاً على

١) ينظر: نازك ـ الخندق، ١٢.
٢) نفسه، ١٣، ١٤.

سمعة أديب صديق. لأن الناقد إذا ما داهن، أو غض قلمه عن المآخذ فقد حكم على نقده باللاموضوعية، وأسقط نفسه في دائرة التوفيقية المقيتة.

كذلك إن تمحل في إيجاد المآخذ والأخطاء يجعل من نقده نقداً بعيداً عن الحيدة العلمية، متصفاً باللؤم والضغينة. فهل كانت نازك موضوعية في نقدها التطبيقي؟ إن الجواب يكمن في النقد نفسه. فإذا كانت لم تر في «الشيخ والبحر» مآخذ تستوجب الإشارة لكونها قمة في روايات «همنغوي» وآثاره الأدبية جميعا[١]، فإنها وقفت على ما في روايتي سهيل إدريس، ونجيب محفوظ من مآخذ وأشارت إليها بجرأة وموضوعية جعلتنا على يقين من أنها موضوعية لا تأخذها في الحق لومة لائم.

فقد آخذت سهيل إدريس على جوانب مهمة في روايته، إذ وجدت أن عناصر التوتر غير موزعة بالتساوي، فالأحداث كثيفة في مكان، مخلخلة في مكان آخر. وتوصلت إلى أن بناء القسم الثاني من الرواية كان أقل حياة وأصالة من القسم الأول. وفي بناء الشخصيات لاحظت ثغرات في شخصية «هدى» لأن المؤلف لم يمنحها الأبعاد اللازمة التي تكفي لجعلها بطلة القسم الثاني من الرواية[٢].

في حين أنها وقفت على أخطاء لغوية كثيرة في «عبث الأقدار» على الرغم من أنها لاحظت بدءاً أن لغة نجيب محفوظ لغة جميلة لها كثير من سلامة المفردات، ودقة التعبير، مع وفرة الألفاظ، وغنى الأوصاف[٣].
وبعد، فذلك هو منهج نازك الملائكة في النقد الروائي، وحسبها أنها

---

١) نازك ـ رواية همنغوي، ٦.
٢) ينظر نازك الملائكة ـ الخندق الغميق، ١٣، ٧٩.
٣) ينظر نازك الملائكة ـ عبث الأقدار، ٢١، ٢٢.

وضعت منهجاً لا يخلو في مفرداته من تخطيط منظم مدروس سوّغه تبويب ناجح، وقدرة تنظيرية شهد بها التطبيق.

نقد نازك المسرحي:

لنازك أربع دراسات في النقد المسرحي كان قاسمها المشترك التباعد في زمن النشر، والتباعد في نوعياتها: شكلاً ومضمونا. ولما كان هدف هذا المبحث الوقوف على مفردات المنهج النقدي في هذا الحقل، فإنه يحاول أن يستمدها من دراساتها التطبيقية الآتية:

«الأبعاد الأربعة في الأدب»[١] و«مسرحية الأيدي القذرة لسارتر»[٢] و«مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم»[٣] و«مسرحية طالع الشجرة للحكيم»[٤].

وهي دراسات نقدية جادة لأعمال إبداعية رصينة ذاعت شهرتها بين أوساط المثقفين لما طرحته من جدية وجدة في موضوعاتها الإنسانية.

وفيما يأتي أهم مفردات منهج نازك النقدي:

● **الزمن:**

تنبهت ناقدتنا منذ أول عهدها بالنقد إلى أهمية الزمن في الإبداع

١) نازك الملائكة ـ الأبعاد الأربعة في الأدب، مجلة «الكتاب» المصرية، الجزء الثالث، السنة السادسة، مارس ١٩٥١م، ٣١٤ ـ ٣١٨.
٢) نازك الملائكة ـ مسرحية «الأيدي القذرة» لسارتر، مجلة «الآداب» البيروتية، العدد الخامس، السنة السابعة (مايو) ١٩٥٩م، ٦ ـ ١٠ و٧٥ ـ ٧٩.
٣) نازك الملائكة ـ مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم، مجلة «الآداب» البيروتية، العدد الأول، السنة الثامنة عشرة، كانون الثاني ١٩٧٠م، ١٨ ـ ٢٤.
٤) نازك الملائكة ـ مسرحية «ياطالع الشجرة» للحكيم، مجلة الآداب البيروتية، العدد الرابع، السنة العشرون، نيسان ١٩٧٢م، ٦ ـ ٨، ٤٩ ـ ٥٢.

الأدبي، إذ دعت في سنة ١٩٥١ م إلى الالتفات إلى هذا البعد الجديد، واستثماره في الأعمال الأدبية، حين وجدت أن نظرية الأبعاد الثلاثة للأشياء أصبحت تعد من مخلفات العصور السالفة.

فهذه النظرية كانت ترى أن الأشياء تمتلك ثلاثة أبعاد: الطول، والعرض، والارتفاع، ولم تلتفت إلى البعد الرابع، حتى جاء «أينشتاين» فبدأ «الزمن» يتحول إلى بُعد رابع له امتداداته وعمقه وقيمته الكبيرة مثل أي بعد من الأبعاد الأخرى[١].

فنازك هنا نبهت على أن «الزمن» ما عاد فراغاً وهمياً ابتدعه الإنسان، وإنما هو بُعد رابع للأشياء له قيمته وأثره، وخطورته. وتوضيحاً لهذه الفكرة قالت: «إن هذا الكرسي في هذه اللحظة من الزمن يمتلك ثلاثة أبعاد. كما تمتلك الصورة الواحدة المقتطعة من شريط سينمائي جموداً ذا بُعدين. ونستطيع أن نضيف إلى الكرسي بُعده الرابع حين تكون صورتنا له جامعة للحظاته الزمانية كلها منذ صنعه، فإذ ذاك تكون مجموعة التغيرات التي اعترته هي الزمن، وهي تقابل حركة الشريط السينمائي التي تكسب الصورة المنفردة حركة رائعة، فنراها تبتسم وتتحرك وتفكر»[٢].

ثم درست مثالاً مسرحياً لأثر البُعد الرابع في العمل الفني، وهي مسرحية «الزمن وآل كونوي» للكاتب المسرحي ج.ب. برستلي، فوجدت أن مؤلفها كان شغوفاً بفكرة البُعد الرابع، افتتن بها، وأقام عليها مسرحيته. وفكرتها أن «كي» بطلة المسرحية تروح في شبه إغفاءة في ليلة من ليالي سنة ١٩١٩ م لتجد نفسها في سنة ١٩٣٩ م ـ أي بعد عشرين سنة من إغفاءتها ـ فإذا الزمن قد عبث بسعادة الأسرة عبثاً

---

١) ينظر نازك الملائكة ـ الأبعاد الأربعة، ٣١٤.
٢) نفسه، ٣١٤.

قاسياً مرّاً. فالبطلة تصبح صحفية، وأختها قد ماتت منذ سبعة عشر عاماً، ووالدتها فقدت ثروتها، وأن أفراد الأسرة انشقوا وفقدوا عواطفهم القديمة[1].

هذه هي الخطوط العامة للمسرحية، وقد رأت ناقدتنا أن الزمن كان المحور الذي قامت عليه العقدة، وأن حركته كانت ذهنية امتدت في حلم «كي» بطلتها.

وأشارت إلى مسرحية أخرى اعتمدت على الزمن، وحاولت أن تتخذ منه بُعداً رابعاً وهي «آلة الزمن» للكاتب الإنكليزي ه. ج. ويلز[2].

وحين تناولت الزمن في مسرحية «الأيدي القذرة» لسارتر وجدته قد عولج بأسلوب لا يخلو من اضطراب فقالت: «إن هذا الأسلوب في معالجة الزمن ليس جديداً في الأدب المعاصر فقد نجح فيه مارسيل بروست في سلسلته القصصية البديعة (بحثاً عن الزمن الضائع) ومن نماذجه المشهورة في الأدب الإنكليزي تلك المسرحية الأخاذة لبريستلي (الزمن وآل كونوي)... غير أن سارتر لم يوفق كثيراً في استعمال هذا الأسلوب في تقديم الزمن[3].

ولعل في ما قالته عن مسرحية سارتر ما يؤكد أهمية فكرة البُعد الرابع في الأعمال الأدبية، لأنها ظلت تشير إليها في هذا الحقل، حتى أنها حين حللت فكرة الزمن في مسرحية «يا طالع الشجرة» وهي من مسرح اللامعقول لم يفتها أن تنبه على أن الأحداث تقع في مستويين اثنين من مستويات الزمن: أحدهما المستوى الاعتيادي الذي يمثله المحقق، والمستوى الآخر مستوى خاص بعائلة «بهادر». لأنها لاحظت وجود

---

١) نازك ـ الأبعاد، ٣١٦.

٢) نفسه، ٣١٨.

٣) نازك ـ الأيدي القذرة، ٦.

الأدبي، إذ دعت في سنة ١٩٥١ م إلى الالتفات إلى هذا البعد الجديد. واستثماره في الأعمال الأدبية، حين وجدت أن نظرية الأبعاد الثلاثة للأشياء أصبحت تعد من مخلفات العصور السالفة.

فهذه النظرية كانت ترى أن الأشياء تمتلك ثلاثة أبعاد: الطول. والعرض، والارتفاع، ولم تلتفت إلى البعد الرابع، حتى جاء «أينشتاين» فبدأ «الزمن» يتحول إلى بُعد رابع له امتداداته وعمقه وقيمته الكبيرة مثل أي بعد من الأبعاد الأخرى[1].

فنازك هنا نبهت على أن «الزمن» ما عاد فراغاً وهمياً ابتدعه الإنسان. وإنما هو بُعد رابع للأشياء له قيمته وأثره، وخطورته. وتوضيحاً لهذه الفكرة قالت: «إن هذا الكرسي في هذه اللحظة من الزمن يمتلك ثلاثة أبعاد. كما تمتلك الصورة الواحدة المقتطعة من شريط سينمائي جموداً ذا بُعدين. ونستطيع أن نضيف إلى الكرسي بُعده الرابع حين تكون صورتنا له جامعة للحظاته الزمانية كلها منذ صنعه، فإذ ذاك تكون مجموعة التغيرات التي اعترته هي الزمن، وهي تقابل حركة الشريط السينمائي التي تكسب الصورة المنفردة حركة رائعة، فنراها تبتسم وتتحرك وتفكر»[2].

ثم درست مثالاً مسرحياً لأثر البُعد الرابع في العمل الفني، وهي مسرحية «الزمن وآل كونوي» للكاتب المسرحي ج.ب. برستلي، فوجدت أن مؤلفها كان شغوفاً بفكرة البُعد الرابع، افتتن بها، وأقام عليها مسرحيته. وفكرتها أن «كي» بطلة المسرحية تروح في شبه إغفاءة في ليلة من ليالي سنة ١٩١٩ م لتجد نفسها في سنة ١٩٣٩ م ـ أي بعد عشرين سنة من إغفاءتها ـ فإذا الزمن قد عبث بسعادة الأسرة عبثاً

---

١) ينظر نازك الملائكة ـ الأبعاد الأربعة، ٣١٤.
٢) نفسه، ٣١٤.

قاسياً مرّاً. فالبطلة تصبح صحفية، وأختها قد ماتت منذ سبعة عشر عاماً، ووالدتها فقدت ثروتها، وأن أفراد الأسرة انشقوا وفقدوا عواطفهم القديمة[1].

هذه هي الخطوط العامة للمسرحية، وقد رأت ناقدتنا أن الزمن كان المحور الذي قامت عليه العقدة، وأن حركته كانت ذهنية امتدت في حلم «كي» بطلتها.

وأشارت إلى مسرحية أخرى اعتمدت على الزمن، وحاولت أن تتخذ منه بُعداً رابعاً وهي «آلة الزمن» للكاتب الإنكليزي ه. ج. ويلز[2].

وحين تناولت الزمن في مسرحية «الأيدي القذرة» لسارتر وجدته قد عولج بأسلوب لا يخلو من اضطراب فقالت: «إن هذا الأسلوب في معالجة الزمن ليس جديداً في الأدب المعاصر فقد نجح فيه مارسيل بروست في سلسلته القصصية البديعة (بحثاً عن الزمن الضائع) ومن نماذجه المشهورة في الأدب الإنكليزي تلك المسرحية الأخاذة لبريستلي (الزمن وآل كونوي)... غير أن سارتر لم يوفق كثيراً في استعمال هذا الأسلوب في تقديم الزمن[3].

ولعل في ما قالته عن مسرحية سارتر ما يؤكد أهمية فكرة البُعد الرابع في الأعمال الأدبية، لأنها ظلت تشير إليها في هذا الحقل، حتى أنها حين حللت فكرة الزمن في مسرحية «يا طالع الشجرة» وهي من مسرح اللامعقول لم يفتها أن تنبه على أن الأحداث تقع في مستويين اثنين من مستويات الزمن: أحدهما المستوى الاعتيادي الذي يمثله المحقق، والمستوى الآخر مستوى خاص بعائلة «بهادر». لأنها لاحظت وجود

---

١) نازك ـ الأبعاد، ٣١٦.

٢) نفسه، ٣١٨.

٣) نازك ـ الأيدي القذرة، ٦.

الماضي والحاضر والمستقبل جميعاً في وقت واحد عند هذه العائلة.
ولعل في ملاحظتها هذه ما ذكّرها بفكرة البعد الرابع فقالت منبهة: «و لا بد لنا أن ننتبه إلى أن الكاتب الإنكليزي ه. ج. ويلز قد اتخذ مثل هذا الموقف في روايته (آلة الزمن) حيث نجد البطل يرحل عندما يشاء إلى المستقبل فيجده حاضراً وكأنه يحدث في اللحظة نفسها»[1].

إن أهمية الزمن في كونه بُعداً رابعاً ظل مُنجزاً جمالياً في منهج نازك المسرحي، ومحوراً من المحاور التي يقوم عليها التحليل النقدي في كل عمل مسرحي، وما ذلك إلاّ لأنه ـ على ما تقول ـ «حياتنا كلها»[2].

● الشكل:

يبدو أن شكل المسرحية هو الذي يفرض على الناقدة تناول هذا المحور تناولاً نقدياً. فإن كان شكلاً جديداً له مبرراته الفنية، أو شكلاً غير مألوف ـ سواء أكان إيجابياً أم سلبياً ـ فإنها تلتمس له وجوداً في خطتها المنهجية، أما إذا كان الشكل مألوفاً ـ كأن تكون المسرحية من عدة فصول، أو من فصل واحد له عدة مشاهد، أو من مشاهد تعتمد انتقالات مبررة ـ فإنها لا تترك له حيزاً، لأنه شكل يقوم على ما تقوم عليه معظم المسرحيات من غير استثناء.

ولما كانت مسرحية «الأيدي القذرة» قد خالفت القواعد الشكلية، بأن وضع لها المؤلف مقدمة، وخاتمة إلى جانب فصولها الخمسة، فإنها حظيت بالتفاتتها النقدية، فأقامت للشكل محوراً انتهت فيه إلى أنه شكل مضطرب، كان على سارتر ألا يختاره فقالت: «إن شكل المسرحية

---

١) ينظر نازك ـ مسرحية «يا طالع الشجرة»، ٦.
٢) ينظر نازك ـ الأبعاد، ٣١٨.

غير مألوف، فهو ذو مقدمة، وخمسة فصول، وخاتمة،... غير أن سارتر لم يوفق كثيراً في استعمال هذا الأسلوب... وذلك لأن أحداث الماضي في الفصول الخمسة المعترضة كانت تبلغ من النصاعة والقوة والتأثير بحيث تستطيع أن تمسح المقدمة من ذهن القارئ مسحاً تاماً، حتى إذا بلغ الخاتمة حار ولم يجد الروابط تماما. هنا يبدأ الحاضر من جديد بعد أن نكون قد نسينا جزأه الأول نسياناً تاماً، وبذلك تبقى في المسرحية فجوة غير ممتلئة. والسر في هذا أن المقدمة مبهمة لا تعطينا شيئاً نستوعبه بحيث نحتفظ به في ذاكرتنا ونقوى على مواصلة الاحتفاظ به عبر الفصول الرائعة الخمسة التي تأتي فيما بعد. وحين نصل إلى الخاتمة نجد أنفسنا في ضباب ونضطر إلى أن نعيد قراءة الافتتاحية»[١].

ثم أشارت إلى أن السبب المباشر في اخفاق «الشكل» هو أن هناك تعقيدين اثنين هما: تعقيد في الأفكار، وتعقيد في الشكل. وقد كان الأجدر بسارتر أن يجعل الشكل بسيطاً فيتدرج الزمن تدرجا طبيعياً بحيث تبرز اللمسات الفكرية التي قصدها بروزاً واضحاً وتكتسب أبعادها[٢].

في حين أنها رأته في «السلطان الحائر» موفقاً في احتواء الحكاية التي بنى عليها الحكيم مسرحيته، فقد استخدم أسلوب العرض الفني و«التزم تخطيطاً عاماً في الفصول كلها: فكان يبدأ الفصل بعرض المشكلة من وجهة نظر المحور الذي يمثله شخص أو شخصان، ثم ينتقل ويعرض وجهة نظر السلطان وحاشيته»[٣]. وهذا الشكل على ما هو معروف تقليدي مألوف لذا لم يستغرق من وقفتها كثيرا.

---

١) نازك ـ مسرحية «الأيدي القذرة»، ٦.
٢) نفسه، ٦.
٣) نازك ـ مسرحية «السلطان الحائر»، ١٨.

● **البناء :**

يعد البناء الفني من المحاور المهمة في كتابة المسرحية، لأن الفكرة أو القضية التي يبتغي المؤلف إيصالها للمتلقي مشاهداً أو قارئاً تحتم عليه أن يتخذ لها بناء فنياً متماسكاً في عناصر العمل المسرحي : ومنها قوة الحوار، واختلافه من شخصية إلى أخرى، واختلاف الشخصيات في النمو والتحليل النفسي، وعمق الأفكار التي تطرحها الشخصيات خلال تصاعد الأحداث وغير ذلك.

أنه السلك الذي تنتظم فيه حبّات العقد، فإذا كان قوياً متماسكاً احتفظ العقد بشكله الجميل، وإذا كان رخواً بالياً انفرط العقد وتناثرت حباته. وقد التفتت ناقدتنا إلى أهمية هذا المحور التفات العارف الخبير، فإن وجدت البناء متماسكاً في عناصره كافة فإنها لن تتأخر في إعلان نجاحه، وقد فعلت ذلك في نقدها لمسرحية «الأيدي القذرة» حين قالت : «و إنما تنبع الفتنة والجمالية في «الأيدي القذرة» من بنائها المسرحي المتماسك، وتحليل الشخصيات فيها، وعمق الفكر»[١].

وإن رأت في البناء المسرحي بساطة ليس فيه تعقيداً أشارت بإيجاز إليه موضحة ذلك، على ما نجدها في «يا طالع الشجرة» لتوفيق الحكيم[٢]. أما إذا اكتشفت أن المؤلف استعان ببعض الوسائل المسرحية في بناء عمله الفني فإن المنهج يقتضي منها الوقوف على تلك الوسائل مسمية مشيرة إلى أماكنها في النص.

ففي «السلطان الحائر» وجدت أن توفيق استعان في بنائها ببعض الوسائل المسرحية، لذلك سمّتها وبينت ـ من خلال التحليل ـ أماكنها ومن ذلك :

---

١) نازك ـ مسرحية «االأيدي القذرة»، ٦ .

٢) نازك ـ مسرحية «يا طالع الشجرة»، ٨ .

١ ـ أسلوب التقابل والتضاد: (Parallelism and contrast)

وقد استخدمه المؤلف في «الآذان» فكان آذان الفجر أحد التفصيلات التي انتفع بها المؤلف في شدّ أجزاء المسرحية وربطها وإحداث نبرة من الفكاهة فيها. ففي أول المسرحية يتعلق بآذان الفجر قتل رجل قال الحق. وعندما يصبح الآذان موعداً لتنفيذ الحكم تتقدم الغانية وتتفق مع المؤذن على خدعة، وذلك بأن لا يؤذن للفجر تلك الليلة ليبطل الحكم وينجو المحكوم عليه. وفي الفصل الثالث كان آذان الفجر موعداً لخروج السلطان من منزل الغانية، وقد تجمعوا حول المؤذن وأوحوا إليه أن بقاء السلطان في هذا المنزل يلطخ شرفه، ويسيء إلى مكانته، فأذّن في منتصف الليل راضخاً. ووجه الارتباط المسرحي ـ في رأي الناقدة ـ أن الغانية التي انتصرت على الجلاد في الفصل الأول بالتحكم في الآذان، قد دحرها قاضي القضاة في الفصل الثالث بالتحكم في الآذان نفسه، وبذلك انتهى حلمها الجميل. ويحصل التضاد المسرحي من كون الآذان يخدم الغانية مرة واحدة ويدحرها إلى الأبد[١].

٢ ـ أسلوب التقابل (Parallelism)

وتعرِّفه بقولها: «و هو إحداث حادث صغير يؤدي معنى معيناً، ثم تكراره في حادث أكبر يؤدي المعنى نفسه»[٢]. وقد وجدته قد تجلى في «موقف الطفل الذي يريد أن تشتري له أمه (السلطان) فإن شراءه فيما يتصل بالطفل مجرد نزوة طارئة وكأن السلطان لعبة من اللعب المسلية. وقد أراد توفيق الحكيم بهذه اللمسة التمهيد لموقف الغانية التي كانت أول الأمر تلهو كالطفل فأرادت أن تشتري السلطان لتستمتع

١) نازك ـ مسرحية «السلطان الحائر»، ١٩.
٢) نفسه، ١٩.

بصحبته وتزيّن به مجلسها. فتكرار الدافع الطفولي في الحالتين يخلق جواً من الشبه بين الطفل والغانية»[1].

٣ ـ أسلوب المفارقات:

وقد وجدته من الوسائل التي قوّت بناء المسرحية فالمفارقة الأولى تبين أن المحكوم عليه ينجو من القتل، ويبيع هو نفسه السلطان، وكان المقرر أولاً أن يقتل بأمر السلطان. والمفارقة الثانية تكمن في الغانية، فالمسرحية تبدأ ونحن نحسبها ـ على ما تقول الناقدة ـ عاهراً ساقطة، ولا تنتهي المسرحية إلاّ وقد ارتفعت إلى أعلى مقام. والمفارقة الثالثة يتضمنها موقف القاضي، فهو في بداءة المسرحية أعلى مثال للذين يحترمون القانون، وفي نهايتها هو مثال سيء للتحايل على القانون والعبث به، فترتفع الغانية وينحدر القاضي»[2].

● دراسة الشخصيات:

لا تختلف زاوية النظر التي تعتمد عليها الناقدة في دراستها لشخصيات المسرحية عنها في الرواية، لأن أسلوبها في الحقلين واحد، فهي تحلل الشخصيات، وتفسر دوافعها، وتسبر أغوارها، وتدرس نموها العاطفي، والفكري، والاجتماعي، وموقفها الأخلاقي، وما إلى ذلك، على ما وجدنا في نقدها الروائي. لهذا يعد ما جاء في المبحث الثاني من هذا الفصل ـ محور دراسة الشخصيات ـ مغنياً منهجياً. فهما واحد سواء أكان النص روائياً أم مسرحياً. فضلاً عن أنه يصدر عن ناقدة واحدة.

---

١) نفسه، ١٩.
٢) نفسه، ١٩.

● **فلسفة المؤلف في المسرحية:**

وآخر محور في منهج نازك النقدي هو تسليط الضوء على فلسفة المؤلف المسرحية، وما يشيعه من أفكار داخل النص بحرص ورويّة. وهي تكشف هذه الفلسفة من خلال استقراء واسع لكل فقرة تحمل فكراً، أو فلسفة، أو آراء سياسية، أو مثلاً أخلاقية. لأن المؤلف في كثير من الأحيان يبني حول آراء بعض شخصياته فلسفته في السياسة، والاجتماع، وعلم الأخلاق، والدين، وغير ذلك. فتتحتم على الناقد ضرورة كشفها للمتلقي، وتبيان ما كان إيجابياً منها، وما كان سلبيا.

ويرتبط هذا المحور بثقافة الناقد ارتباطاً وثيقاً، لأن من شروطه أن يكون قد قرأ معظم أعمال المؤلف إن لم يكن جميعها. وأن يكون على دراية بثقافة المؤلف وآرائه، وفلسفته، سواء أكان ذلك عن طريق ما توصل إليه هو من ملازمة نصوص المؤلف، أم كان عن طريق دراسات جادة كتبها نقاد متميزون، أم كان عن طريق تصريحات المؤلف نفسه التي أدلى بها إلى وسائل الإعلام المختلفة.

لذلك لا يشكِّل هذا المحور حضوراً في كثير من الدراسات النقدية التي تُنشر هذه الأيام على صفحات مجلاتنا وصحفنا ـ وهي تتناول أعمالاً مسرحية جادة ـ وسبب ذلك واضح على ما نظن.

من هنا كانت نازك أقدر من غيرها على تناول هذا المحور، فعالجته منهجياً في مسرحيتي «الأيدي القذرة» و«السلطان الحائر» لتكشف فيه عن فلسفتي «سارتر» و«توفيق الحكيم» في الحياة العامة.

ففي «الأيدي القذرة» رأت أن «سارتر» بنى حول آراء شخصية «هودرر» فلسفته لا في السياسة حسب، وإنما في دوائر الحياة الإنسانية الأوسع. لأن الفكرة التي قدّمها في هذه المسرحية ـ طبقاً لما تقول ـ هي

فكرة سياسية ترتبط بالجوانب الأوسع من الطبيعة الإنسانية، وحاجاتها الضرورية[١].

وقد وجدت أن المؤلف طرح فلسفة شاملة في الحياة تجسدت في وسائل كثيرة من أجل خدمة الإنسان وسعادته، فالقوانين وقواعد الأخلاق، والحكومات، والأحزاب ليست إلاّ وسائل لخدمة هدف واحد هو سعادة الإنسان وراحته «و إذا ما احتاج فرد ما من أجل هذه المصلحة الإنسانية إلى أن يتخلى عن طهارته ويغمس يدية في الدم والأقذار فإن واجبه أن يتخلى عن طهارته فوراً. وهذه حالة تصبح فيها اللا أخلاقية أفضل من الأخلاقية، لأن الأخلاق لا تمتلك الخير إلاّ بالنسبة لما تحققه من خدمة للإنسانية، وعلى الناس ألاّ يترددوا في التخلص منها حين تصبح عبئاً في أعناقهم يثقل موكب المجتمع عن الاندفاع نحو الكمال. هذه هي فلسفة «هودرر» وقد تشبه فلسفة «سارتر»[٢].

ولعل فيما وجدته نازك من فلسفة في «الأيدي القذرة» يجعلنا نظن أن ثمة وشائج قربى بين «ميكافيلي» و«سارتر» لأن التحليل يؤدي إلى فلسفة الأول القائلة بأن الغاية تبرر الوسيلة.

ومع هذا فإن ما جاء في تحليل نازك يثبت قدرتها على استخلاص فلسفات المؤلفين من نصوصهم. أما آراء توفيق الحكيم التي اختفت في ثنايا «السلطان الحائر» فقد استخلصتها ناقدتنا بذكاء منها:

١. إن الحكيم كان يرى في حل مشكلات العالم والحياة لا ينبغي أن يكون باللجوء إلى القوة والعنف «السيف» وإنما بالقانون، وقد لخص السلطان هذه الفلسفة بخضوعه للقانون وقبول بيعه

---

١) نازك الملائكة ـ مسرحية «الأيدي القذرة»، ٧٧.

٢) نفسه، ٧٨.

علنا قائلاً: «إن الذي يمضي قدماً إلى أمام في خط مستقيم يجد دائماً مخرجا»[1].

٢. إن الحكيم قد جعل من شخصية «الغانية» المرأة التي تنطق ببعض فلسفته. لأن هذا الكاتب الذي أعلن عن نفسه حيناً عدواً للمرأة إنما يصدر في ضيقه بمسلكها عن نظرة مثالية إليها، فهو يريد المرأة قوية الشخصية تؤدي أعمالاً بطولية خارقة لا يقدر عليها إنسان. وهذه الغانية لا تخلو من ملامح المثالية التي يبحث عنها توفيق الحكيم، لأنها تتحدى المجتمع تحدياً سافراً جريئاً لا تخشى فيه حتى أن توصم بأنها «عاهر»[2].

٣. إن الحكيم في بنائه لشخصية «الغانية» يذكر بشخصية «شهرزاد» لما بين الشخصيتين من تشابه عام في القوة والتحدي»[3].

● الجانب العروضي:

أما إذا كانت المسرحية شعرية، فإن نازك تهتم بالمحور العروضي منها اهتماماً كبيراً، إلى جانب اهتمامها ببقية المحاور الأخرى: «الزمن»، والشكل، والبناء، ودراسة الشخصيات، وفلسفة المؤلف». إذ تقف ملياً على ما فيها من أخطاء في التقفية، وزحافات في التفعيلات، وتغيير في الأوزان، ليتشكل من كل ذلك ما تسميه بـ«الأخطاء العروضية». وفيما يلي أمثلة منها:

---

١) نازك الملائكة ـ مسرحية «السلطان الحائر»، ٢٣.
٢) نفسه، ٢٤.
٣) نازك الملائكة ـ مسرحية «السلطان الحائر»، ٢٤.

١ ـ أخطاء القافية:

في شعر علي محمود طه المسرحي[١] قواف مؤسسة، وأخرى مجردة من الردف والتأسيس. ففي «أغنية الرياح يقول:

أنا نــرى الفاتنا ينسى فتاة الجنوب

أما يــرى أختنا تكاد شــوقاً تذوب

وقد لاحظت الناقدة أن «الفاتنا» قافية مؤسسة، بينما «أختنا» مجردة من الردف والتأسيس، فضلاً عن اختلاف حركة التاء في الكلمتين[٢].

أما في مسرحية «مصرع كليو باترا» لشوقي فإن الناقدة لم تكتفِ بالإشارة إلى خطأ التقفية في قوله:

ماذا تقول السيدة واحــدة بواحدة

وإنما اتخذت منه مجالاً لتنبيه الشعراء المعاصرين فقالت: «... فجمع في القافية (السيدة) و(واحدة) وبينهما فرق، فإن السيدة قافية مجردة من الردف والتأسيس، وهي لا تجتمع إلاّ مع أمثالها مثل: «مجهدة، مرعدة، مسعدة، جيدة» وأما (واحدة» فهي قافية مؤسسة، وهي التي تحتوي على ألف التأسيس، بينها وبين حرف الروي حرف دخيل، وهو هنا «الحاء» وإنما تجتمع القافية (واحدة) مع أمثالها مثل: (باردة، راعدة، ساهدة، عائدة) ولا يجوز الجمع بين قافية مجردة، وقافية مؤسسة، وإنما أنبه إلى هذا الخطأ لدى شوقي راجية أن يفطن إليه

١) تسمي نازك إنتاج علي محمود طه المسرحي بـ «الشعر المسرحي» بدلاً من «مسرحيات» لأن الشاعر لم يستطع أن يكتب إنتاجاً مسرحياً له معنى «الدراما» وقواعدها، وإنما بقيت قصائده المسرحية تتخذ شكل المسرح دون أن تكون لها حقيقته، وقد كتب مسرحيتين اثنتين هما: «أرواح وأشباح» و«أغنية الرياح الأربع» والثانية أقرب في صيغتها وشكلها إلى طبيعة المسرح من الأولى. ونحن نميل إلى ما ذهبت إليه الناقدة من حكم. ينظر: الصومعة، ٣١١، وما بعدها.

٢) ينظر: الصومعة، ٣٣٢.

عشرات من الشعراء لا يميزون بين القافية المؤسسة والقافية المجردة من الردف والتأسيس فيجمعون بينهما في شعرهم كثيراً، ويسيء ذلك إلى جمال قصائدهم، وروعة الأداء فيها »[1].

٢ ـ التجوِّز في الوزن:

تعد نازك التجوز في الوزن عيباً عروضياً لا مبرر لارتكابه، ففي « أغنية الرياح الأربع » قاد هذا التجوز الشاعر إلى أن يقع في الزحاف المستكره في قوله:

يا ربتـــي رددي　　　هذا النداء الجميل

اليـــوم أم في غد　　　أرى ضفـاف النيل

فإن وزن العجز الأول « مستفعلن فاعلان » بينما كان وزن العجز الثاني « مفاعلن مفعول » وهما لا يجتمعان[2].

وإلى مثل هذا ذهبت حين درست مسرحية شوقي « مصرع كليو باترا » فقد رأت في قول شوقي على لسان كليو باترا:

فيم هيلانه تبكيـ　　　ـن وأنت شرميون

زحافاً غير مشروع لا ذكر له بين المسموح به رسمياً في الأوزان، لأنه من مجزوء الرمل، وفيه كانت التفعيلة المزاحفة هي الأولى من الشطر الثاني « نوانت » (فعلات) وكان يجب أن تكون « فعلاتن »، منبهة إلى أن « فعلات » زحافين: زحافاً مشروعاً، وزحافاً مستقبحاً، فالمشروع كان جميلاً في أولها، إذ نقلها من « فاعلاتن » إلى « فعلاتن »، أما المستقبح

---

١) ينظر: الجانب العروضي من مسرحية « مصرع كليو باترا » لشوقي، ١٥٦ ـ ١٥٧.
٢) ينظر: الصومعة، ٣٣٢ ـ ٣٣٤، وفيه أمثلى أخرى.

فهو غير مشروع جعلها «فعلات» بدلاً من «فعلاتن»[١].

٣ ـ الانتقال من وزن إلى ما سواه:

تؤآخذ الناقدة الشاعر المسرحي الذي ينتقل في المشهد الواحد من وزن إلى ما سواه من غير أن يكون وراء هذا الانتقال سبب فني. لأن تغيير الوزن ـ على وفق ما ترى ـ يجب أن يكون مرتبطاً بطبيعة الحوار، ونفسيات المتحدثين، والعلاقات بينهم. وقد تتحكم فيه المجاملات والمقاصد الخفية التي تؤثر في الحوار[٢].

لذلك وجدت في تغيير الوزن في المشهد الآتي من مسرحية «أغنية الرياح الأربع» شناعة لا تقبل:

ماتوكا ـ تحية الأخوان في بكر الصيف
من سيدي الربان لسيدي الضيف

باتوزيس ـ والسيد أزمرداهل قا
م من النوم الآنا؟

ما توكا ـ هو عند الشاطئ يستقصي
نبأ ويسائل ركبانا[٣]

لأنها لاحظت أن الوزن في هذا الحوار قد تغير ثلاث مرات من غير أن يكون هناك مبرر لهذا التغيير فنيا. فقد كان كلام «ما توكا» الأول من

١) ينظر: الجانب العروضي، ١٥٣، وما بعدها.
٢) ينظر: نفسه، ١٥٣.
٣) أشارت الناقدة إلى أن في هذا البيت خروجاً واضحاً على وزن البيت السابق له، لأن عجز الأول مؤلف من تكرار «فعلن» ثلاث مرات، بينما كان عجز البيت الثاني يحتوي على عليها وهي مكررة أربع مرات، وهو خطأ وليس تساهلاً من الشاعر بدليل أسلوب الوزن في المسرحية. ينظر: الصومعة هامش رقم (١)، ص ٢٣٣.

هذا الوزن:

مستفعلن مفعول   مستفعلن فعلن

وكان جواب «باتوزيس» من هذا الوزن:

فعلن فعلن فعلن فعلن   فعلن فعلن فعلن فعلن

ثم يأتي كلام «ماتوكا» في الرد بوزن جديد:

مستفعلن مفاعلن   مفاعلن مستفعلن

إن شاء سيدي أمر   برفع هاتيك الستر

قائلة في ختام ملاحظتها: «وهذا شنيع لا يقبل، لأن تغيير الوزن لا ينبغي أن يكون معزولاً عن تغيير نبرة الكلام، وأما أن نغيره في عبارتين متجاورتين للمتكلم ماتوكا فهو تجوّز لا يقبل. وفيه إساءة إلى الانسجام الموسيقي»[1].

كذلك آخذت شوقيا في مسرحية «مصرع كليو باترا» على تغيير الوزن، ولا سيما في الحوار الذي جرى في حجرة الولائم بقصر كليو باترا حيث الاحتفال بانتصار أنطونيو على عدوه أوكتافيوس في معركة البر الأولى، في الفصل الثاني من المسرحية، لأنه غيّر الوزن سبع مرات في مشهد واحد، كان في معظمها غير موفق، فقد تنقل بين مجزوء الرمل، والوافر، ومخلّع البسيط، والمجتث من غير أن يراعي طبيعة الحوار، ونفسيات المتحدثين، والعلاقات بينهم[2].

وبعد فلعل فيما تقدم ما يثبت أن نازك كانت ناقدة شاملة، كما كانت شاملة في الإبداع. ولعل في مفردات منهجها النقدي التطبيقي في حقلي الرواية والمسرح ما يدل على قدرات تحليلية مميزة، كان وراءها

١) الصومعة، ٣٣٤.
٢) ينظر: الجانب العروضي، ١٥٠ - ١٥٢.

استعداد متفرد، واكتساب غني واسع. وحسبنا أن نكون قد كشفناه للقارئ الكريم قبل غيرنا من الباحثين[1].

والله الموفق

---

١) كتبت هذه الدراسة في العاشر من تشرين الأول ١٩٨٦ م من صفر ١٤٠٧ هـ في مدينة الموصل، ونوقشت في ٥/١/١٩٨٧ م وأجيزت بتقدير عالٍ مع التوصية بطبعها وجرت المناقشة في كلية الآداب، جامعة بغداد، وهي جزء من متطلبات حصول كاتبها على درجة الدكتوراه.

مصادر الكتاب ومراجعه

أولاً: مجموعات ودواوين ومسرحيات شعرية:

١. اخناتون ونفرتيتي «مسرحية شعرية» علي أحمد باكثير، ط٢، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧م.

٢. إرادة الحياة - عبد الصاحب الملائكة، دار التضامن للتجارة والطباعة والنشر، بغداد ١٩٦٣م.

٣. الأعمال الشعرية (١٩٦٤-١٩٧٥م) - حسب الشيخ جعفر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م.

٤. أنت لي - نزار قباني، ط١، دمشق، ١٩٥٠م.

٥. أنشودة المجد - أم نزار الملائكة، جمعته وقدمت له ونشرته نازك الملائكة، مطبعة التضامن، بغداد، ١٩٦٥م.

٦. أين المفر - محمود حسن إسماعيل، ط٢، مكتبة الأمل، الكويت، ١٩٦٨م.

٧. الحب والموت - عبده بدوي، مطبعة دار الكتاب العربي، القاهرة، (د.ت).

٨. ديوان أبي ماضي - دار العودة، بيروت (د. ت).

٩ . ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، مج١، ١٩٧١م، مج٢، ١٩٧٤م.

١٠ . ديوان الجعفري صالح بن عبد الكريم . . .ابن جعفر كاشف الغطاء، جمعه، وحققه وأشرف عليه: علي جواد الطاهر، وثائر حسن جاسم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٨٥م.

١١ . ديوان خليل حاوي، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م.

١٢ . ديوان الرصافي، ط٦، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٥٩م.

١٣ . ديوان صلاح عبد الصبور- ط١، دار العودة، بيروت مج١ - ٢، (١٩٧٢م)، مج٣ (١٩٧٧م).

١٤ . ديوان العباس بن الأحنف، تح: د. عاتكة الخزرجي، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٥٤م.

١٥ . ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، مج١٣ (١٩٧١م)، مج٢ (١٩٧٢م)، مج٣ (د. ت).

١٦ . ديوان علي الشرقي، جمع وتح: إبراهيم الوائلي، وموسى الكرباسي، منشورات وازرة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، مط دار الحرية، بغداد، ١٩٧٩م.

١٧ . ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.

١٨ . ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت مج١ (١٩٨١م)، مج١، ط٦ (١٩٧٩م)، مج٢، ط٢، (١٩٧٨م).

١٩ . ديوان نازك الملائكة، ط٢، دار العودة، بيروت مج١ (١٩٨١ م)، مج٢ (١٩٧٩م).

٢٠ . الشفق الباكي ـ أحمد زكي أبو شادي،م السلفية، القاهرة، ١٩٢٦م.

٢١ . طفولة نهد ـ نزار قباني، ط١ ، شركة فن الطباعة، القاهرة، ١٩٤٨م.

٢٢ . قصائد من نزار قباني، ط١ ، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٦م.

٢٣ . لزوم ما لا يلزم ـ أبو العلاء المعري دار صادر، ودار بيروت، مج ١ (١٩٦١م).

٢٤ . للصلاة والثورة ـ نازك الملائكة، ط١ ، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٨م.

٢٥ . همس الجفون ـ ميخائيل نعيمة، ط٥، مؤسسة نوفل، بيروت، (د. ت).

٢٦ . يغيّر ألوانه البحر ـ نازك الملائكة، ط١ ، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٧م.

ثانيا : كتب التراث :

٢٧ . شرح ديوان الحماسة ـ أحمد علي أحمد بن محمد... المرزوقي، تح: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، ج١ ، ط١ ، مط لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١م.

٢٨ . شرح القصائد العشر ـ التبريزي، ط٢ ، مط السعادة، القاهرة، ١٩٦٤م.

٢٩ . طبقات فحول الشعراء ـ محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه

محمود محمد شاكر، السفر الأول، مط المدني، القاهرة. ١٩٧٤م.

٣٠. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ـ أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، ط٣، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مط السعادة، القاهرة، ج١ (١٩٦٣م)، ج٢ (١٩٦٤م).

٣١. نقد الشعر ـ قدامة بن جعفر، مط البوليسية، حريصا، ١٩٥٨م.

٣٢. وفيات الأعيان ـ شمس الدين أحمد بن محمد بن خلكان، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مط السعادة، ١٩٥٠م.

ثالثا: كتب حديثة مؤلفة أو مترجمة:

٣٣. اتجاهات الشعر العربي المعاصر ـ د. إحسان عباس، سلسلة «عالم المعرفة» إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٧٨م.

٣٤. أدب المرأة العراقية في القرن العشرين ـ د. بدوي طبانة، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٤م.

٣٥. الأدب المقارن ـ د. محمد غنيمي هلال، ط٣، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ١٩٨١م.

٣٦. أرنست همنغواي، دراسة في فنه القصصي، كارلوس بيكر، ترجمة: د. إحسان عباس، مط سميا، بيروت، ١٩٥٩م.

٣٧. الأسطورة في شعر السياب ـ عبد الرضا علي، ط٢، دار الرائد العربي، بيروت ١٩٨٤م.

٣٨. الأيدي القذرة (مسرحية) ـ جان بول سارتر، ترجمة: د. سهيل

إدريس، وأميل شويري، مط دار الكشاف، بيروت، ١٩٥٤م.

٣٩. الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ـ د. مصطفى جمال الدين، ط٢، مط النعمان، النجف الأشرف، ١٩٧٤م.

٤٠. إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الكبير ـ زهير ميرزا. دراسة ملحقة بـ «ديوان أبي ماضي» دار العودة، بيروت (د. ت) ص ١٥ ـ ٩٢.

٤١. البحث عن الجذور ـ خالدة سعيد، دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦٠م.

٤٢. بدر شاكر السياب ـ إيليا الحاوي، ج٢، دار الكاتب اللبناني، بيروت (د. ت).

٤٣. البند في الأدب العربي، تاريخه ونصوصه ـ عبد الكريم الدجيلي، مط المعارف، بغداد ١٩٥٩م.

٤٤. التجزيئية في المجتمع العربي ـ نازك الملائكة، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤م.

٤٥. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ـ أحمد الهاشمي، ط ١٢، مط السعادة، القاهرة، ١٩٦٠م.

٤٦. حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ـ س. موريه، ترجمة سعد مصلوح، ط١، مط المدني، القاهرة، ١٩٦٩م.

٤٧. الخندق الغميق (رواية) ـ سهيل إدريس، مط دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٨م.

٤٨. دراسات في الأدب واللغة ـ مجموعة مؤلفين، جامعة الكويت،

١٩٧٧م، الجانب العروضي من مسرحية «مصرع كليو باترا» لشوقي.

٤٩. نازك الملائكة، منشور في ص (١٤٦-١٥٧).

٥٠. دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر - محسن أطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٨٢م.

٥١. رباعيات الخيام (شعر) - ترجمة د. جميل الملائكة، مط الرابطة، بغداد، ١٩٥٧م.

٥٢. الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨م-يوسف الصائغ، مط الأديب، بغداد، ١٩٧٨م.

٥٣. الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور - د. جلال الخياط، ط١، دار صادر، بيروت ١٩٧٠م.

٥٤. الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠م، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي - س. موريه. ترجمه وعلّق عليه: د. شفيع السيد، ود. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م.

٥٥. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - د. عز الدين إسماعيل، ط٢، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢م.

٥٦. الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث-مصطفى عبد اللطيف السحرتي، ط٢، مط تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٤م.

٥٧ . الشيخ والبحر وثلوج كليمنجارو ـ أرنست همنغواي، ترجمة منير البعلبكي، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٦م.

٥٨ . الصورة في شعر الأخطل الصغير ـ د. أحمد مطلوب، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٥م.

٥٩ . الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه ـ نازك الملائكة ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.

٦٠ . ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة، أسبابها وقضاياها المعنوية والفنية ـ د. سالم أحمد الحمداني، مط دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٨٠م.

٦١ . عبث الأقدار (رواية) ـ نجيب محفوظ، دار مصر للطباعة (د.ت).

٦٢ . العروض تهذيبه وإعادة تدوينه ـ صنعه الشيخ جلال الحنفي، منشورات وزارة الأوقاف، الجمهورية العراقية، مط العاني، بغداد، ١٩٧٨م.

٦٣ . العروض في أوزان الشعر العربي وقوافيه ـ حكمة فرج البدري، مط دار البصري، بغداد ١٩٦٦م.

٦٤ . عشر مسرحيات من يوسف العاني ـ يوسف العاني، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م.

٦٥ . فن التقطيع الشعري والقافية ـ صفاء خلوصي، ط٣، مط دار الكتب، بيروت، ١٩٦٦م.

٦٦ . في الأدب الإنكليزي ـ محمود محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م.

٦٧. في الأدب العربي الحديث، بحوث ومقالات نقدية ـ د. يوسف عز الدين، ط٢، مط الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣م.

٦٨. في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر، دراسة لغوية في شعر السياب، ونازك والبياتي ـ مالك يوسف المطلبي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٨١م.

٦٩. في الميزان الجديد ـ محمد مندور، مط لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨م.

٧٠. قضايا الشعر المعاصر ـ نازك الملائكة، ط٦، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨١م.

٧١. قضية الشعر الجديد ـ د. محمد النويهي، ط٢، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧١م.

٧٢. كتاب تذكاري، نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة ـ بقلم نخبة من أساتذة الجامعات، إعداد وتقديم واشتراك د. عبد الله أحمد المهنا، ط١، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٥، (بناء الجملة في شعر نازك الملائكة ـ مصطفى عبد العزيز السنجرجي، منشور فيه ص ٦٤٧ ـ ٦٧٥).

٧٣. كتاب تذكاري... (التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة ـ د. عبده بدوي، منشور فيه ص٧٢٩ ـ ٧٥٤).

٧٤. كتاب تذكاري... (الدعوة إلى اجتماعية الشعر بين نازك الملائكة، ودعاة الالتزام ـ سعد دعيبس، منشور فيه ٤١ ـ ١٠٩).

٧٥. كتاب تذكاري... (ظاهرة التفاؤل في شعر نازك الملائكة ـ د. سالم الحمداني، منشور فيه ص ٨١٩ ـ ٣٣٨).

٦٧. تاب تذكاري... (الفكر النقدي في دراسات نازك الملائكة ـ د. داود سلوم، منشور فيه ص ٨١٩ ـ ٨٤٥).

٧٧. كتاب تذكاري...(لغة نازك الملائكة ـ د. أحمد مطلوب، منشور فيه ص ٥٩٧ ـ ٦٤٦).

٧٨. كتاب تذكاري... (نازك الملائكة ناقدة ـ مصطفى حسين، ٨٤٧-٨٩٣).

٧٩. لغة الشعر بين جيلين ـ د. إبراهيم السامرائي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

٨٠. مئة قصيدة من الشعر الإنكليزي ـ ترجمة واختيار د. رزوق فرج رزوق، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٨م.

٨١. معجم علم النفس ـ د. فاخر عاقل، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٧م.

٨٢. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ـ د. احمد مطلوب، مط المجمع العلمي العراقي، ج١ (١٩٨٣م)، ج٢ (١٩٨٦م).

٨٣. مجمع المؤلفين العراقيين ـ كوركيس عواد ج١ ـ ٢، مط الإرشاد، بغداد، ١٩٦٩م.

٨٤. مقالات ـ علي جواد الطاهر، مط اتحاد الأدباء العراقيين، بغداد، ١٩٦٢م.

٨٥. مقالات في تاريخ النقد العربي ـ د. داود سلوم، منشورات وزارة

الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٨١م.

٨٦. مقدمة في النقد الأدبي - علي جواد الطاهر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩م.

٨٧. المهلهل، منتخبات شعرية مع نبذة في حرب البسوس - فؤاد أفرام البستاني، ط٢، مط الكاثوليكية، بيروت، ١٩٣٩م.

٨٨. موجز تاريخ النضاليات الجمالية ـم. أوفسيانيكوف. وز. سميرنوفا، تعريف: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٥م.

٨٩. نازك الملائكة الشعر والنظرية - عبد الجبار داود البصري، منشورات وزارة الإعلام العراقية، مط الجمهورية، بغداد، ١٩٧١م.

٩٠. نازك الملائكة، الموجة القلقة - ماجد أحمد السامرائي، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٥م.

٩١. نفحات الأزهار على نسمات الأسحار في مدح النبي المختار - الشيخ عبد الغني النابلسي، مط نهج الصواب، دمشق، ١٢٩٩هـ.

٩٢. النقد الأدبي الحديث في العراق - د. احمد مطلوب، منشورات معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٦٨م.

رابعاً: الدراسات والمقالات والمقابلات المنشورة في مجلات:

٩٣. الإبرة والقصيدة (حوار فكري) - نازك الملائكة، مجلة «الشعر» القاهرة، ع١١، يوليو ١٩٧٨م ١٢ - ١٩.

٩٤. الأبعاد الأربعة في الأدب - نازك الملائكة، مجلة «الكتاب»

القاهرة، ج٣، مارس ١٩٥١م، ٣١٤ ـ ٣١٨.

٩٥. إيليا أبو ماضي في ديوانه «الجداول» ـ نازك الملائكة، مجلة «الآداب»، القاهرة، ع١٢، مارس ١٩٥٩م، ٧٣٧ ـ ٧٤٧.

٩٦. بديع الزمان الهمذاني في مرآة العصر ـ إحسان الملائكة، مجلة «الآداب» ع٩، أيلول ١٩٧٠، ٣٧ ـ ٤١.

٩٧. البنود ـ مجلة «البيان» النجفية، الأعداد: ١ ـ ٤، السنة الأولى، ١٩٤٦م. والأعداد ٢٥ ـ ٤٦، السنة الثانية ١٩٤٧م.

٩٨. تجربتي في نقد الشعر ـ نازك الملائكة، مجلة «الرابطة» النجف، ع٥، تشرين الثاني ١٩٧٥م، ١٩ ـ ٤٠.

٩٩. تعقيب على رأي في علم العروض ـ عطا ترزي باشي، مجلة «الأقلام» البغدادية، ج٢، تشرين الأول ١٩٦٧م، ١٣٢ ـ ١٣٣.

١٠٠. حركة الشعر الحر في العراق ـ نازك الملائكة، مجلة «الأديب» ج١، السنة ١٣، ١٩٥٤م. «و قد دخل معظمها في الفصل الأول من كتابها (قضايا الشعر المعاصر) ٣٥ ـ ٦٥».

١٠١. الخليل والدوائر الشعرية ـ نازك الملائكة، مجلة «البيان» الكويتية، ع٦٩، كانون الأول ١٩٧١م ١٨ ـ ٢١.

١٠٢. الخندق الغميق لسهيل إدريس ـ نازك الملائكة، الآداب، ع٣، آذار ١٩٦٠م، ١٠ ـ ١٥، ٧٣ ـ ٧٩.

١٠٣. ديوانان لنازك الملائكة ـ د. احمد مطلوب، مجلة «البيان» الكويتية، ع ١٤٥، نيسان ١٩٧٨.

١٠٤. رسالة إلى الشاعر العربي الناشيء ـ نازك الملائكة، مجلة

«الأقلام» البغدادية، ج١، أيلول ١٩٦٤م، ٣٤ - ٤٧.

١٠٥. رواية همنغواي «الشيخ والبحر» - نازك الملائكة، مجلة «الأستاذ» جامعة بغداد، ع١٦، لسنة (١٩٦٨ - ١٩٦٩م)، ٣ - ٢٧.

١٠٦. سايكولوجية القافية - نازك الملائكة، مجلة «الشعر» القاهرة، ع٣، يوليو، ١٩٧٦، ١٠ - ١٧.

١٠٧. شاعرة العراق الكبيرة نازك الملائكة في حديث خاص بمجلة «البيان» الكويتية، ع٣٥، شباط ١٩٦٩م، ١٤ - ١٧.

١٠٨. الشاعر واللغة - نازك الملائكة، الآداب، ع١٠، تشرين أول، ١٩٧١م، ١١ - ١٤، ٥٨ - ٦٢.

١٠٩. الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة - د. عبد الله محمد الغذامي، «مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية» جدة، المملكة العربية السعودية، مج١، لسنة ١٩٨١م، ١٠٢ - ١٤٧.

١١٠. الشعر ذو الاعلام - صادق الملائكة، مجلة «البيان» النجف، الأعداد: ١ - ٨، لسنة ١٩٤٦م.

١١١. الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله - سلمى الخضراء الجيوسي، مجلة «عالم الفكر» مج ٤، يوليو - أغسطس - سبتمبر، ١٩٧٣م، ١١ - ٥٤.

١١٢. الشعر في حياتي - نازك الملائكة، المجلة العربية للثقافة، تصدر عن المنظمة العربية للثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية، ع٤، آذار ١٩٨٣م، ١٨٣ - ١٩٤.

١١٣ . طبيعة مشكلات الأنهر الحدودية العراقية الإيرانية ـ د . عباس علي التميمي، مجلة «آداب المستنصرية» بغداد، ع٧، ٩٨٣م، ٣٧٣ .

١١٤ . عبث الأقدار، رواية نجيب محفوظ ـ نازك الملائكة، مجلة المربد» جامعة البصرة، ع١، ١٩٦٨م، ١ ـ ٢٣ .

١١٥ . العذريون والتصوف ـ إحسان الملائكة، الآداب، ع٢، شباط، ١٩٥٨م، ٢٢ ـ ٢٣ .

١١٦ . العروض والشعر الحر ـ نازك الملائكة، الآداب، ع٢، شباط ١٩٥٨م، ٦ ـ ٧، ٦٠ ـ ٦٣ .

١١٧ . علي أحمد باكثير وريادة الشعر الحر ـ د. نذير العظمة، مجلة «الفيصل» السعودية، ع١٠٧، كانون الثاني / شباط ١٩٨٦م، ٥٧ ـ ٦١ .

١١٨ . في عالم العروض ـ زكي كاظم جعفر، مجلة «الأقلام» البغدادية د١٢، آب ١٩٦٧م .

١١٩ . القافية في الشعر العربي المعاصر ـ نازك الملائكة، مجلة «الحصاد» في اللغة والأدب، تصدر عن قسمي اللغة العربية واللغة الإنكليزية بجامعة الكويت، ع١، السنة الأولى، ١٩٨١م، ٢٥ ـ ٤٠ .

١٢٠ . مسرحية «الأيدي القذرة» لسارتر ـ نازك الملائكة، الآداب، ع٥، ١٩٥٩م، ٦ ـ ١٠، ٧٥ ـ ٧٩ .

١٢١ . مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم ـ الآداب، ع١، كانون الثاني، ١٩٧٠، ١٨ ـ ٢٤ .

١٢٢. مسرحية «يا طالع الشجرة» للحكيم - نازك الملائكة، الآداب، ع٤، ١٩٧٢م، ٦ - ٨، ٤٩ - ٥٢.

١٢٣. مقابلة أدبية مع الشاعرة نازك الملائكة - د. محمود محمد الحبيب، الآداب، ع٨، ١٩٧١م ٢٧ - ٣٢.

١٢٤. ملامح عامة في شعر إيليا أبي ماضي - نازك الملائكة، مجلة «شعر» بيروت، ع٦، السنة الثانية، ربيع عام ١٩٥٨م، ٩٨ - ١٠٢.

١٢٥. منبر النقد - نازك الملائكة، الآداب، ع٤، ١٩٥٩م، ٢ - ٧، ٧٣ - ٧٤.

١٢٦. نازك الملائكة والتجربة الشعرية - د. رزوق فرج رزوق، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ع ٢٠، ١٩٧٦م، ٧٧ - ١١٨.

١٢٧. نازك الملائكة وعروض الشعر الحر - سامي مهدي، الآداب، ع٣، ١٩٦٦م، ١٤٨ - ١٥٠.

خامسا: رسائل جامعية:

١٢٨. تحليل العوامل التي ترسم خط الحدود بين العراق وإيران - خالدة السعدون، رسالة نالت بها درجة الماجستير من كلية الآداب بجامعة بغداد، ١٩٧٠م.

١٢٩. ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر - ثابت الآلوسي، رسالة نال بها درجة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة بغداد، ١٩٨٥م، بإشراف الدكتور أحمد مطلوب.

سادسا: وثائق:

١٣٠. لمحات من سيرة حياتي وثقافتي - نازك الملائكة، (على الآلة الكاتبة).

١٣١. رسالة نازك الملائكة إلى صالح مهدي حميد، الكويت في ١٨/٤/١٩٧٥م.

١٣٢. رسالة نازك الملائكة إلى الدكتور سالم الحمداني، الكويت في ١/١/١٩٧٨م.

سيرتي وما قيل فيّ باختصار

الأستاذ الدكتور / عبد الرضا عليّ

شيء من السيرة والمؤلفات

*الولادة: بغداد , ١٩٤١م.

*حصل على بكالوريوس آداب من قسم اللغة العربية في الجامعة المستنصرية سنة ٧٠ ـ ١٩٧١ م, بتقدير «جيد جدا» وكان الأول على قسمه.

*حصل على دبلوم عال في اللغة والأدب من معهد البحوث والدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية في القاهرة سنة ١٩٧٥م, بتقدير «ممتاز.»

*حصل على الماجستير في الأدب الحديث والنقد من كلية الآداب / جامعة القاهرة سنة ١٩٧٦م, بتقدير «جيد جدا.»

*حصل على الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها (الأدب والنقد) من كلية الآداب جامعة بغداد في ٥ / ١ /١٩٨٧م, مع التوصية بطبع رسالته.

آثاره من الكتب المطبوعة:

١. عبد الرحمن مجيد الربيعي.. بين الرواية والقصة القصيرة , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت ١٩٧٦م.

٢. الأسطورة في شعر السياب , ط١ , وزارة الثقافة والفنون , الجمهورية العراقية , بغداد , ١٩٧٨م , ط٢ , دار الرائد العربي , بيروت , ١٩٨٤م.

٣. الجواهري في جامعة الموصل، كلمات ومحاضرات، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي بجامعة الموصل، دار الكتب، الموصل ١٩٨٠م، (بالاشتراك مع د. سعيد جاسم الزبيدي).

٤. نازك الملائكة، دراسة ومختارات، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧م.

٥. العروض والقافية.. دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، ط١، دار الكتب بجامعة الموصل ١٩٨٩م.ط٢. مسر للطباعة وخدمات الحاسب، صنعاء، ١٩٩٦م .ط٣. دار الشروق، عمان ١٩٩٧م، بعنوان «موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه.» ط٤، دار الشروق، عمان ـ الأردن، ٢٠٠٧، بعنوان موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه».

٦. في النقد الأدبي الحديث.. منطلقات وتطبيقات (بالاشتراك مع د. فائق مصطفى)، مطابع التعليم العالي / جامعة الموصل، العراق ١٩٨٩م.

٧. نازك الملائكة الناقدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥م.

٨. دراسات في الشعر العربي المعاصر، التوليف والقناع والأصول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥م.

٩. اللغة العربية ١٠١، ١٠٢ متطلبات الجامعة (بالاشتراك مع مجموعة من الأساتذة) مكتبة الجيل الجديد، صنعاء ١٩٩٦م.

١٠. دراستان في شعر الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم (بالاشتراك مع د. حاتم الصكر) المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بيروت ١٩٩٨م.

١١. محاضرات في الأدب العربي الحديث/الشعر، ط٤، مكتبة البيان/صنعاء ٢٠٠٠م.

١٢. أوراق في تلقي النص الإبداعي ونقده، دار الشروق، عمان - الأردن، ٢٠٠٧م.

١٣. الذي أكلت القوافي لسانهُ وآخرون، شخصيّات ومواقف في الشعر والنقد والكتابة، ط١، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٩.

١٤. محمود البريكان كاتم أصوات الكلمات،مختارات شعريّة(تقديم) ط١، مؤسّسة شرق غرب، الإمارات العربيّة - دبي، ٢٠٠٩.

١٥. من رسائل عليّ جواد الطاهر(بالاشتراك مع إيمان محمّد) ط١ ،مؤسّسة شرق غرب - ديوان المسار للنشر، بيروت ٢٠١٠م.

١٦. غبار السباع، قراءات نقديّة في نصوص شعريّة، دار العارف للمطبوعات، بيروت ٢٠١١م.

* تُرجمتْ مقالته « سؤال الحداثة عن الشعر في العراق في زمن الريادة » إلى اللغة الفرنسيّة وتُرجمت مقالته « أنخدوانا في الأدبين العربي والألماني » إلى اللغة الألمانيّة ونُشرتْ في مجلة « ديوان شرق غرب ».

** ترجمَ الدكتور حسين يوسفي (آمدي) كتاب الدكتور عبد الرضا عليّ « موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه » إلى اللغة الفارسيّة، ويُدرّسُ حاليّاً في جامعة مازندران الإيرانيّة.

*** يعملُ حاليّاً عميداً لكليّة الآداب في الجامعة الحرّة في هولندا.

*حصل على مدالية جامعة صنعاء التي عمل فيها نائباً لعميد كليّة اللغات بين ١٩٩٣ - ٢٠٠١م.

*حصل على درع الثقافة من الديوان الثقافي العراقي بلندن سنة ٢٠٠٨م.

*كرّمته مؤسّسة المثقّف العربي بسدني، واحتفت بإنجازه النقدي وأصدرت عنه كتاباً وسمته بـ» الدكتور عبد الرضا عليّ رحلة متوهّجة في فضاء النقد والدرس الأكاديمي « شارك فيه أكثر من سبعين كاتباً وكاتبةً.

*كرّمته الجمعيّة العربيّة للثقافة في كاردف - بريطانيا بمنحه شهادتها التقديريّة وأطلقت باسمه (جائزة عبد الرضا عليّ للمبدعين الشباب).

*نال جائزة الإبداع لسنة ٢٠١١م،من مؤسّسة المثقّف العربي بسدني تثميناً لمنجزه النقدي في ١٤ / ٧ / ٢٠١١م.

*أطلقت مؤسّسة النور للثقافة والإعلام اسمه على مهرجان النور السابع الذي أقيم على قاعة المسرح الوطني ببغداد يوم الجمعة ١٥ / آذار / ٢٠١٣ بحضور عدد كبير من المثقفين والمهتمين بالشأن الثقافي، وتضمن المهرجان معرضا للفن التشكيلي والفوتغرافي فضلاً عن معرضٍ للكاريكاتير، كما تضمن معرضا للكتاب أقامته دار المأمون. وأقيمت كذلك جلسة مسائية على قاعة المركز الثقافي النفطي شارك فيها عدد من المثقفين وأساتذة في كلية الإعلام، وأصدرت عنه كتاباً وسمته بـ» عبد الرضا عليّ رجلٌ لا يحتملُ التأويل « شارك فيه عددٌ من المبدعينَ: شعراء وكتّابا.

الندوات والمؤتمرات الأدبية والمهرجانات التي شارك فيها:

شارك في عشرات المؤتمرات والمهرجانات والندوات الأدبيّة، لا

يتّسعُ المجال لإيرادها هنا.

التدريس في الجامعات:

١- عمل في جامعة الموصل (قسم اللغة العربية/كلية التربية) لمدة خمسة عشر عاماً (١٩٧٨ - ١٩٩٢م)، درس خلالها مواد أدبية عديدة، وتدرج في الألقاب العلمية من مدرس مساعد إلى أستاذ مساعد (مشارك).

٢- انتقل إلى الجامعة المستنصرية (قسم اللغة العربية / كلية التربية) سنة ١٩٩٢م، ثم غادرها إلى اليمن.

٣- عمل في كلية التربية بحجة سنة ١٩٩٢م، واضطلع برئاسة قسم الدراسات العربية فيها من ١ / ١٠ / ١٩٩٢م، حتى ٢٧ / ١ / ١٩٩٤م، ثم انتقل إلى مركز اللغات - صنعاء في ١ / ١٠ / ١٩٩٤م.

٤- عين وكيلاً لعميد مركز اللغات - صنعاء ٩ / ١١ / ١٩٩٤م، واضطلع بتدريس اللغة العربية وآدابها في كليتي التربية والآداب.

٥- حصل على الأستاذية في ٦ / ٤ / ١٩٩٦م. (قرار رئيس جامعة صنعاء رقم (١٦٢) لسنة ١٩٩٦م).

٦- لقبه العلمي: أستاذ الأدب العربي الحديث ونقده.

٧- عين نائباً لعميد كلية اللغات للشئون الأكاديمية والدراسات العليا، والبحث العلمي في ٢١ / ٩ / ١٩٩٧م. (قرار رئيس جامعة صنعاء رقم (٥٣٤) لسنة ١٩٩٧م).

٨- كُلِّفَ برئاسة قسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الحرة في هولندا في ٠٤ / ١٢ / ٢٠٠٧ (قرار مجلس الجامعة بجلسته المرقمة

. (٤٦

٩- عُيّن عميداً لكلّيّة الآداب في الجامعة الحرّة في هولندا(ولا يزال) فضلاً عن رئاسته لقسم اللغة العربيّة فيها .

الأشراف على الرسائل العلمية :

أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراة، وناقش العديد منها .

المقالات في الصحف والمجلات :

عشرات المقالات في الصحف العربية،والمواقع الإلكترونيّة لا يتسع المقام لذكرها .قالوا فيه :

. . . . . *ولعلَّ من بين ميزاتِه النقديّة أيضاً انّه لا يقارن الشخصيّة بغيرها أو شبيهتها، وإنّما ينقدها ذاتيّاً من خلال سماتها الفرديّة وخصوصيّتِها وتكوينِها النفسي وظروفها الاجتماعيّة، كما يضفي عليها انطباعاته الخاصّة وتحليله السايكولوجي المستقل من خلال ملاحظاته وتتبّعه لمسار كلِّ شخصيّة منفردة بظروفها ومصيرها في الحياة .

« أ . د . عبد اللطيف أطيمش »

لندن

. . . . . *عبد الرضا عليّ طرازٌ آخر من الأكاديميين يحتكم إلى حسّه النقدي وذوقه وانطباعه، ويمكن أن نصنّفه نقديّاً ضمن التيّار الانطباعي المجدّد الذي تهمّه كثيراً لغة النقد وأدبيّته، مع تقريب النصوص لقارئها، والاستعانة بما يضفي على النصِّ دلالة، ويضيف إليه قيمة .

ويصطف معه في تلك الرؤية المرحوم عبد الجبار عباس وآخرون من نقّاد العراق المتأثرين بأستاذ الجيل أو شيخ النقّاد كما يسمّيه عبد الرضا عليّ في كتابه، أعني :الراحل الجليل عليّ جواد الطاهر.

» د.حاتم الصكَر»

صنعاء

.....*بعد الانتهاء من كتاب «الأسطورة في شعر السيّاب» شعرتُ حينها باتّساق البحث وَ وضوح منهجه. فقد استوفى المؤلّف مصادره المحليّة والأجنبيّة المتاحة أمامه آنذاك، وَ وفّر علينا عناء عدم الوضوح، فأصبح موضوع توظيف الأسطورة لدى الشاعر في متناول المتخيّل، ولا أعتقد أنَّ أيّ ناقدٍ وطالب بحثٍ أدبي يمكنه تجاوز خصال هذا البحث: المنهجيّة العالية والدقّة والوضوح.

» د. هاتف جنابي»

بولندا

.....*فهو علّامة غزير المعارف، واسع الاطّلاع على التراث العربيّ وعلوم العربيّة وعلى غيرها من الآفاق المعرفيّة المتّصلة بالثقافة العربيّة، تجد فيه سمات العلماء ووقارهم، وألفتهم وهيبتهم، جبل على الصدق والإخلاص، وفطر على محبّة الناس، اعتزَّ بأمّته وتراثها، وملأت الغيرة إهابه عليها، زاحم بمنكبيه الشهب ليعلي من شأنها ويتفانى في خدمتها، أحبَّ طلّابه وأحبّوه، واعترف الناسُ بفضله وحسن صنيعه، وقدّروا فيه حرصه وغيرته وصدقه وعلمه.

»أ.د. أكرم محمّد عبد كسّار«

أستاذُ في الآثار ومؤرّخ

هولندا

.....*لقد انطبعت سيرة ورؤية الباحث الحداثوي المتجدّد (أ.د.عبد الرضا عليّ) الفنيّة والسلوكيّة، بالمنحى التواصلي الاجتماعي وبتنمية علاقاته الدؤوبة مع رموز عصره من الأدباء والشعراء والموسيقيين والمؤدين والفنّانين التشكيليين. نجده منذ البداية يشعُّ وهج قلمه الملتزم الصريح، ويرعف في الملاحق الثقافيّة التي كانت تصدر في بغداد والموصل والبصرة، ويدوّن آراءه بوحي الواثق المريد المندفع بحيويّة في مماحكاته الثقافيّة ومقالاته الأسبوعيّة، وهي تزدان بروح ريادة ما يطرحه في موضوعاته.....

»الفنّان التشكيلي شوكت الربيعي«

مسقط

.....*قد يُعجزني قلمي عن نقل حجم محبتي وتجلّتي لك، لكنه لن يُعجزني عن قول جملة مركبة توجز كلاما كثيرا هي: أنت صوت حق في الزمن الباطل، وقنديل بصيرة في عصر شيوع رمد البصر.

»الشاعر يحيى السماوي«

أديلاد ـ استراليا

العنوان الحالي:

أ.د عبد الرضا عليّ

كارديف - بريطانيا

Dr. Abdul Ridha Ali
١٢ CRANBOURNE WAY
PONTPRENNAU
CARDIFF
CF٢٣ ٨SL
U.K
Mob: ٠٠٤٤ ٧٨ ٦٨ ٧٠ ٨١ ٣٣
E-Mail: abdelridha@hotmail.com

كلمة الغلاف الأخير

نازك الملائكة الناقدة

لا تدعي هذه الدراسة بأنها الكلمة الفصل في «نازك الناقدة»، - وأن طمحت أن تكون قريبة منها - لأنّ جهد نازك النقدي واسع سواء أكان في الميدان النظري، أم التطبيقي، مما يترتب عليه الإحاطة بدقائق هذا الجهد وتفصيلاته إحاطة تامة، لن تكون بمقدور باحث مهما امتلك من أدوات البحث أن يعلن أنه أغلق الباب دون الآخرين. لذلك تقدِّم هذه الدراسة الخيط لغيرها من من الدراسات القادمة راجية أن يتكفل باحثوها باستكمال ما قد يرونه غير مستكمل.

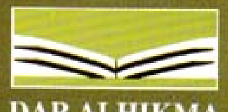
قامت هذه الدراسة على موضوع «نازك الملائكة الناقدة»، وهو موضوع جديد في ظّن كاتبها، فلم يكن مسبوقاً بدراسة جامعية علمية توصلت إليه هذه الدراسة من نتائج، ولا بحث شامل تقصّى ما تقصّته من إنجاز فكري ونقدي. لذلك فإن اختيار هذه الدراسة لهذا الموضوع قد ارتكز أساساً على تحديد القصد بمصطلح «الناقدة» قبل أن يترسم الأبعاد الأخرى التي تكوِّن مادتها العلمية. فوجد كاتبها أن صفة «الناقد» لا يمكن أن تُطلق جزافاً من غير أن يكون لهذه الصفة مقوّمات جوهرية تفضي إليها.



هذا الكتاب

لا تدعي هذه الدراسة بأنها الكلمة الفصل في «نازك الناقدة» ـ وأن طمحت أن تكون قريبة منها ـ لأنَّ جهد نازك النقدي واسع سواء أكان في الميدان النظري، أم التطبيقي، مما يترتب عليه الإحاطة بدقائق هذا الجهد وتفصيلاته إحاطة تامة، لن تكون بمقدور باحث مهما امتلك من أدوات البحث أن يعلن أنه أغلق الباب دون الآخرين. لذلك تقدّم هذه الدراسة الخيط لغيرها من الدراسات القادمة راجية أن يتكفل باحثوها باستكمال ما قد يرونه غير مستكمل.

قامت هذه الدراسة على موضوع «نازك الملائكة الناقدة»، وهو موضوع جديد في ظَن كاتبها، فلم يكن مسبوقاً بدراسة جامعية علمية توصلت إلى ما توصلت إليه هذه الدراسة من نتائج، ولا بحث شامل تقصّى ما تقصّته من إنجاز فكري ونقدي. لذلك فإن اختيار هذه الدراسة لهذا الموضوع قد ارتكز أساساً على تحديد القصد بمصطلح «الناقدة» قبل أن يترسم الأبعاد الأخرى التي تكوِّن مادتها العلمية.



DAR ALHIKMA
Publishing and Distribution

88 Chalton Street
London NW1 1HJ
Tel: 44 (0) 20 7383 4037
Fax: 44 (0) 20 7383 0116

Email: hikma_uk@yahoo.co.uk
Web site: www.hikma.co.uk

